

قضايا أدبية

مسألة الأجيال

كيف يمكن أن نؤكد ظهور جيل بعينه من الأدباء ؟
أو : كيف ، وعلى أى الأسس نستطيع القول بأن مجموعة
مقاربة الأعمار من مبدعى الأدب ونقاده (وبديهيًا ، بالتالي:
وقرائه ومنتذقيه) قد تغلقت وتعددت ملامحها حتى أصبحت
«جيلا» متميزا عن غيرهما – سواء كان هذا «الغير» متعلقا
في مجموعات : أجيال أخرى ، أو مدارس واتجاهات ، أو
مجرد «شلل» موحدة المصالح ؟ أو كان مشتتا في شكل ظواهر
فردية قد يكون لبعض أصحابها قيمة ، أو قد لا يكون لبعضهم
وزن محسوس ؟!

وكانت هذه السطور ، واحد من اعتقيدوا
– وما يزال يؤمن – بأن جيلا جديدا من مبدعى
الأدب ونقاده ، وقرائه ومنتذقيه ، قد ظهر فى
مصر فى أواخر الستينيات ؛ وبأنه قد كانت
وماتزال – لهذا الجيل فعاليته العملية ، وتأثيره
العميق – المباشر وغير المباشر – فى حياتنا
الثقافية ، الإبداعية ، والفكرية ، والنقدية .
وكانت هذه السطور – قبل ذلك الاعتقاد وفى
أساسه – واحد من أبناء ذلك الجيل (أحيانا يكون
هذا الانتماء اتهامًا ؛ ويكون فى أحيان أخرى مصدرا
للتوتر العقلى والنفسى !!) ولكنه فى كل الأحيان
مصدر مؤكد لاشاعة القسلك لدى الآخرين :
التوجس ، أو الترقب ، أو العداة – ونادر قليل

هذه واحدة من أكثر المسائل « اشكالية »
– وأكاد أقول انها من المشاكل المعقدة – فى
تاريخنا الأدبى الحديث والمعاصر ؛ زادها تعقيدا ،
رسوخ «عقيدة» فكرية ونقدية معينة ، منذ أواخر
عقد الستينيات ، قالت بأن الحركة الثقافية فى
مصر ، ولدت «جيلا» متميزا من المبدعين فى مجالات
(أو أنواع) القصة القصيرة ، والرواية ، والشعر ،
والدراما ، والنقد . وقد رسخت هذه « العقيدة »
النقدية/الفكرية ، دون أن تبذل الجهود النقدية
– النظرية والتطبيقية – المطلوبة فى المستوى
العلمى المعقول كميا وكيفيا – لتحديد ملامح
واضافات ذلك الجيل . (أياكون ذلك – أو هل
ينبغى أن يعامل – باعتباره نقدا ذاتيا ؟)

بين السّنين والسّبعينيات

□ سامى خشبة □

ولكن ما يشغلنا هنا ، هو أن ذلك « التحول » المستقر الذى اتسمت به العقيدة الابداعية لجيل الستينيات ، كان أحد أسباب انشغال مؤرخيه – ونقاده الى حد كبير – بمتابعة ما ينتجه ذلك الجيل – متابعة بالقراءة أكثر منها بالنقد التطبيقي ؛ وأكثر جدا من محاولة التنظير العام ؛ وبالنسبة لآخرى – حتى الآن محاولة تحديد الأسس التى قام عليها إنتاج ذلك الجيل ، والملاحق الفنية التى تجلت فى إنتاجه ، والاضافات التى منحها لتراثنا الابداعى .

وقد زاد نقاد الستينيات – سواء كانوا من جيل الستينيات ، أو كانوا ينتمون الى «أجيال» سابقة – المشكلة تعقيدا ، بأن تطلّعوا بوضوح تصنيف « عمرى » أحيانا ، ومذهبى – فكرى أو فنى – أحيانا أخرى ، لـ « أجيال » المبدعين المصريين فى العقود السابقة من هذا القرن . وأوغل بعض هؤلاء المتطوعين الى ما قبل بداية القرن العشرين ، فتحدثوا – على الأقل – عن « أجيال » الطهطاوى ، وعلى مبارك ، والنديم ، واسماعيل صبرى ، وشوقي . الخ ؛ ولكنهم تحدثوا بثقة أكثر عن أجيال : العشرينيات ، الثلاثينيات ، والأربعينيات ، والخمسينيات . كل ذلك دون محاولة متكاملة واحدة لتحديد « الأسس » التى سمحت بأن ينسلف كل جيل عن سبقه ؛ ودون محاولة متكاملة لتحديد تجليات الابداع ، وتنويعاتها ، لدى كل جيل . هناك – بالطبع ، محاولات بذلت لتحديد الفروق التى ميزت « جماعة الديوان »، على سبيل المثال ، عن شوقي ، وحافظ ،

من الاعجاب . (ولكن هذه قضية أخرى سيكون لها موضعها .. وحينها !) .

وكاتب هذه السطور ، واحد من الذين يروق لهم أن يعتقدوا أنهم أصحاب حساسية فائقة ، ومعرفة وثيقة بـ « مصادر » أو منابع الأفكار ، والمعتقدات والاتجاهات السائدة ، فى قياتها ، أو فى تغيرها : بحكم المتابعة عن مسافة (بعد/قرب) معقولة للأحداث ، ولتحليلاتها المختلفة ، سواء كانت هذه الأحداث سياسية / اجتماعية / اقتصادية ؛ أو كانت أحداثا ثقافية (من صدور عمل واضح الفعالية ؛ الى شيوع « تلقى » نوع بعينه من الكتابات ، أو شيوع استخدام نوع بعينه من مناهج الفكر ، أو مصطلحات التعبير ؛ أو شيوع « هم » فكرى/اجتماعى بعينه) .

وبسبب ذلك الاعتقاد (الذى قد يكون وهما على أى حال) فإن كاتب هذه السطور واحد من الذين لم يرق لهم أبدا أن يصنفوا أنفسهم ، ولا أن يصنفهم الآخرون فى « خانة » مذهب نقدى بعينه من المذاهب المغلفة « النقية » لتفسير الابداع الفنى ، أو تقنيته (ولعل هذه السسمة – التى يجب عدم الخلط بينها وبين اتخاذ موقف اجتماعى وقومى محدد لا تردد فيه – واحدة من أهم سمات « العقيدة الابداعية » لجيل الستينيات ، سمة لا بد من درسها ، ومحاولة تحديد تجلياتها ، وتحولاتها ، وإمكانياتها الفكرية والنفسية) .

وهكذا ، قد يكون علينا أن نتنظر جيل التمانينيات ، ثم التسعينيات - التي سوف يتحتم - بآذنه تعالى - ظهورها في الوقت المناسب : ليس لكل عقد جيل (بناء على تصنيفات المنطوقين لأجيال العقود السابقة من هذا القرن وحده على الأقل) ؟ و : إلا تتلاحق الأجيال - حتى يصبح بعضها « فوق رأس » البعض كإبناء أم واحدة ولود ، والبديهي أن يتناحروا ، وأن يتمايزوا كصغار الديكة خرجت من « فقسات » متتاليات ؟ أم أن البديهي أن يتشابهوا ، وأن يتأخروا ، تحت جناح ديك « والد » دائم الشباب . وقد يتنافس على أبوتهم أكثر من ديك !

أما أن الأوان - إذن - لبذل نوع من الجهد - أرجح أن لا يكون ، أو أن لا يظفل - فرديا ، لتبسيط ضوء وعي موضوعي ما على مسألة « الأجيال » في حياتنا الإبداعية : شروط ظهورها ؛ وتردداتها ؛ مراحل التخلق ؛ ومراحل الانسلاخ ؛ ولحظة التفرد ؛ سمات هذا التفرد وتجلياته ؟

وأما أن الأوان لتخليص مثل تلك الجهود من طمسوح « الديوك - الآباء » التي فرض أبوتهم (المعنوية/الجمالية بالطبع) على « ناشئة الأجيال » لأبناك « وحدة السلالة » عبر الأجيال ؟

إن هلم الفتوة الذاتية - رغم ما قد تحتويه منتجاتها النقدية من ومضات صدق ، واختراقات نافذة - جزئيا إلى « طبقة » الأساس من الحقائق الأولى للظاهرة - قد لا تؤدي إلى أكثر من مثل تلك الوضعات أو الاختراقات ؛ ولكنها قد تؤدي أيضا إلى ما هو - بالسلب - أكثر جدية : خلق الوهم بأن « الظاهرة » قد أصبحت موضوعا للموعي ؛ وأن « جوهرها » على الأقل قد تم ادراكه ؛ وأن « الفرضيات » الأساسية قد طرحت طرحا صادقا ؛ وأن « رؤوس الموضوعات » الثنانونية قد حددت ، ثم تركت للدارسين « لاستكمال » المهمة في ضوء المقولات التي شكلت ذلك الوعي الوهمي كله .

ولننظر في مثال واحد ، هو ، في الوقت نفسه ، أحد « أضخم » الأمثلة : « أقصد به ، دراسة الصديق الاستاذ « ادوار الخراط » التي صدرت عن « مطبوعات القاهرة » وآخر الأعمال الماضي (حسب التواريخ المسجل عليها) تحت عنوان : « مخنارات القصة القصيرة في السبعينيات » وضمت : دراسة لأدوار الخراط كقديمة نظرية وتاريخية « عامة » ، ثم مختارات لأحمد عشر

ومطران ؛ أو تلك التي ميزت عمل توفيق الحكم الروائي عن عمل محمود تيمور ، أو ميزتهما سويا عن محمد حسين هيكل ٠٠ الخ ٠٠ ولكنها كانت محاولات جزئية النظرة والمجال ، انشغلت في الأساس بما يمكن تسميته بـ « تصفية » نتائج « معارك » سابقة نشبت بين من حاول الدارسون تحديد الفروق بينهم بعد أن كانت سحب غبار المعارك قد مهدت وتطامنت الدماء في العروق .

بل إن الشهور الأخيرة ، قد أفرزت تعبيرا جديدا لم يشع بعد - هو تعبير « الموجة » الذي استخدم (استخدمه الصديق الشاعر الاستاذ فاروق شوشة) للإشارة إلى « دفعات » الشعراء من مبدعي الشعر الحديث ، حينما وصف فقيدنا الراحل أمل دنقل بأنه من « شعراء الموجة » الثانية ، من مبدعي هذا الشعر . ويخيل إلى أن فاروق شوشة استخدم هذا المصطلح ربما لكي يتخلص من إحساس خامره بعدم وضوح معنى المصطلح الشائع - أي مصطلح « الجيل » - ولكنه باستخدامه لمصطلح « الموجة » وضعنا في الحقيقة أمام إشكال جديد . فقد تركنا لكي ندركي ، في لا وعينا غالبا ، أنه إذا كان « أمل » ينتمي إلى « الموجة » الثانية ، من مبدعي الشعر الحديث ، فلا بد أن « الموجة الأولى » تضم شعراء متباينين تباين تازك الملائكة ، وبدر شاكر السياب ، وعبد الوهاب البياتي ، وبلند الخيدري ، وجيل حاي ، ونزار قباني ، وصالح عبد الصبور ، وأحمد عبد المعطي حجازي ، وأدونيس ، وعبد العزيز المقالح ، وكامل عمار ، وكامل أيوب وجيل عبد الرحمن ، ومجاهد عبد المنعم مجاهد ٠٠٠ ولابد - أيضا - أن الموجة الثانية - تضم شعراء متباينين تباين فاروق شوشة نفسه ، وحسب الشيخ جعفر ، ومحمد عفيفي مطر ، وسامي مهدي ، وحيد سعيد ، وممدوح عدوان ، وعبد الرزاق عبد الواحد ، ومحمد إبراهيم أبو سنة ، ومحمد أبو دومة ، وفاروق جويده ٠٠ وأمل دنقل . كل هذا رغم أن مصطلح « الجيل » قد يكون أصح - من الناحية اللغوية - نظرا لما تضمه دلالاته من معنى « الانسلاخ » وإمكانية التعدد بأكثر مما يستطيعه مصطلح « الموجة » .

ولكن مسألة « الأجيال » الأدبية ، الإشكالية ، هذه ، تزداد الآن تعقدا ، بما يقال - جونا أحيانا ، وبشكل عصبي وحاد في أحيان أخرى - في مناقشات القاهي الأدبية ، أو في كتابات لا نأحك في قيمة أصحابها - بأن الحياة الثقافية المصرية قد ولدت شقيقا متمردا جديدا لجيل الستينيات ، هو - بالبداهة - جيل التسعينيات .

كانت هم : إبراهيم عبد المجيد ؛ جاز النبی الخلو ؛
سحر توفيق ؛ عبده جبير ؛ محسن يونس ؛
محمد المخزنجي ؛ محمود عوض عبد العال ؛
محمود الورداني ؛ مرسى سلطان ؛ نبيل نعم ؛
يوسف أبو رية . وقد كانت دراسة « ادوار
الحراط » في أصلها ، مقالا نشر في مجلة
« فصول » (يوليو/سبتمبر ١٩٨٢) .

وليسمح لي القساري ، بالاعتراف ، أولا ،
باجابي « الذاتي » بالدراسة ، وبالتحليل
التطبيقي النفاذ للتخصص المختارة ، التي أحببت
أيضا أكثرها . هو اعجاب « ذاتي » لأسباب عدة ،
لعل أهمها هو الجراءة التي كانت ضرورية لاقترام
الموضوع ؛ ثم تأجيل الكاتب لـ « ذاتيته » رغم
اهتمامه المفرط بها . ولكن منطق التعارض ،
يفرض نفسه هنا فجأة . لأننا هنا ، قد نبدا في
الاختلاف .

ولست أزعج أنني قد « رتبت » الملاحظات
التالية ترتيبا منطقيا - حسب أي تركيب داخل
فيما بينها ، أو تتابع ضروري ؛ بل لعل
استسلمت - في تسجيلي لها - لأحاسيسي
الخاصة ، ازاء وقعها « الذاتي » ، على ما أتصور
أنه « الفهم الموضوعي » للأمور . ولذلك ، أعتذر
مقدما عما قد يجده القاري ، من افتقار للمنهجية
في ترتيب تلك الملاحظات ، من أية وجهة نظر
مخالفة ، كما أعتذر عما قد يجده القاري أيضا
من « فجاجة » في تقرير بعض الأفكار أو بعض
الحقائق ، أو كلها جميعا .

يتحدث الأستاذ ادوار الحراط عما يمكن أن
نسميه بـ « تاريخ الحساسية الجديدة » التي رأى أن
جيل السبعينيات ينتمي إليها ، ويجسد تطورها ،
فيقول :

« لعل من المفروضات هذا الكاتب أن مجموعة
الكتاب الذين ظهرت كتاباتهم ، ورسخت أقدامهم
في الستينيات ، (مجلة خاصة حول مجلة جاليري
٦٨ المعروفة) وأوضح الأسماء هنا هي يحيى
المكاهن عبد الله ، وبهاء طاهر ، وإبراهيم أصلان ،
ومحمد السناطي ، ومحمد مبروك ، وجميل عطية
إبراهيم ، وإبراهيم عبد المعاطي ، (وجمال
الفيطاني ، ويوسف القعيد في حدود معينة) ،
وهكذا ، ومن قبلهم كما هو معروف : يوسف
الشاروني (إلى حد ما) . وهذا الكاتب ، في
الخصيئيات ، هم الذين تبلورت على أيديهم تلك
الحساسية الجديدة بكل مروحية ألوانها ، وقد
واصلوا رحلتهم بإنجازات هامة في هذا المجال
بالتحديد ، وفي أثناء السبعينيات » .

● هذا ابتسار معيب لـ « تاريخ طاهرة »
الأشخاص فيها وأعمالهم ، هم التجسيد الأدبي
الملبوس الوحيد لتلك الظاهرة في مجال « الابداع »
الأدبي .

إن تخصيص مجلة « جاليري ٦٨ » - رغم أهمية
الدور الذي لعبته على قصر عمرها - يوحي
بتجاهل « المنبرين » الأساسيين الذين « ظهرت
كتاباتهم » . ورسخت أقدام « هذا الجيل » فيهما
للدوجة التي جعلت ظهور « جاليري ٦٨ » وتمتعها
بأهميتها عملية « طبيعية » ؛ وأقصد بالمنبرين :
مجلة « المجلة » تحت اشراف يحيى حقي ؛ والملاحق
الأدبي لجريدة « المساء » تحت اشراف عبد الفتاح
الجيل . والحقيقة أنه في هذين المنبرين ، ومن
خلال « المناقشات » الشفاهية والمكتوبة داخلهما ،
وعلى صفحاتهما ، تمت التصفية الأولى الضرورية
لكتاب هذا الجيل (ويسكن أن يضم : البرنامج
الثاني للاذاعة في هذا المجال - وفيه ساهم فؤاد
كامل ، وبهاء طاهر بدور بارز أيضا في عملية
التصفية والتقديم) . ولكن تجاهل دور منبري
يحيى حقي وعبد الفتاح الجيل ، يعني في الحقيقة
تجاهل « أو الإيحاء » حتى يتم التجاهل - ما يمكن
أن يسمى بـ : « خطوط التركيب الداخلي »
الدقيق ، والبالغ الأهمية ، لجيل الستينيات
نفسه ، وتكوينه « المتعدد » النفقات ، في « مروحة
الوان » لم تستطع « جاليري ٦٨ » أن تصد لواجب
احتوائها ، وإطلاق طاقات تطورها .

● ونوحي نفس الفقرة ، بابتسار آخر
لـ « تاريخ » الظاهرة : هل تركت « الخمسينيات »
تراث يوسف الشاروني (إلى حد ما) وادوار
الحراط - فقط - على قلة انتاجها البالغة ، حتى
نهاية الستينيات ؟ إن « الملاحظة العابرة » - ولكن
الموضوعية - ولا يحتاج الأمر لدراسة مستأنية -
تقول بأن تأثير « التراث » المكتوب لكل من :
يحيى حقي ، ونجيب محفوظ ، ويوسف ادريس ،
وفتحى غانم (تحديدا) ؛ ثم لكل من الشعراء :
أدونيس ، يوسف الخال ؛ خليل حاوي ، صلاح
عبد الصبور (تحديدا) ؛ ثم لابد من إضافة تأثير
الترجمة في الأدب الدرامي (من دراما العيث إلى
الدراما الوجودية ، إلى الدراما الملحمية) وفي
الأدب الروائي (في القاهرة وبيروت) ، بل لابد
أن نصيف تأثير الفن السينمائي الحديث.. (وتأثير
النقد السينمائي الحديث أيضا - بكثير مما كان
من تأثير النقد الأدبي !!) .. أقول : إن « الملاحظة
العابرة » - لا الدراسة المستأنية - وليسكن
الموضوعية تقتضي - على الأقل : « عدم نسيان »
تأثير « كل » ، هذا التراث المكتوب - حتى في
« عجالة » - عن تاريخ الحساسية الجديدة في
الستينيات ، ثم في السبعينيات .

العوامل الاجتماعية ، والتاريخ الفردى ، أو على الأقل تعدلهما فى الأهمية ؟

● ومنذ السطور الأولى فى دراسة الصديق الاستاذ ادوار الحراط ، نكتشف - أو أننى قد شعرت بأننى اكتشفت - أنه هو أيضا - وله العذر أن انزعج - من الذين يرفضون أن يصنفوا أنفسهم - أو أن يصنفهم الآخرون فى « خانة » مذهب نقدى بعينه من المذاهب النقدية ، المغالقة ، لتفسير الابداع الفنى أو تقنيته . ولكننى احسست أيضا ، أن ادوار يريد فى الحقيقة - وخاصة بعد قراءة الصفحة الرابعة من دراسته - أن « يحتضن » كل المذاهب دون استثناء ، وأن « يسد حنك » أى متكلم ، باسم أى من هذه المذاهب ! انه فى البداية « أسلوبى » يستخدم حتى مصطلح « الكتابة » كما يستخدمه « رولان بارت » ، الفرنسى الحاذق الذى اكتشف حديثا فى العالم ثم فى مصر .. كما « يستدرك » كثيرا على استدراقات كثيرة ، لكى يحتوى تحليله لـ « الحساسية الجديدة » كل ما يمكن احتواؤه من « مذاهب » التفسير النقدية البنائية ، والاجتماعية/التاريخية ، واللغوية: بذلك لا يوضع ادوار ، ولا تحليله فى « خانة » مذهب واحد ؟ أم أنه يهد أصابعه - وتحياته ليقها - لأصحاب كل المذاهب ؟ يصب - هكذا - تبين معنى « الحساسية الجديدة » وقيمتها ، رغم أن الدراسة - هكذا نفترض ونحن مقتنعون - هدفت - أول ما هدفت - الى مساعدتنا على ادراك معناها ، وبالتالى على ادراك ما أضافت « أجيالها » .. منذ الأربعينات ، فى قوله ، وفى اقتناعنا أيضا ، مع خلاف فى تحديد ملامح وابطال التاريخ .

وهكذا نتبين اننا عدنا الى نقطة البدء ، والى سؤال المنطق :

كيف يمكن أن نؤكد ظهور جيل بعينه من الأدباء ؟

وكيف يمكن أن نكتشف الأسس التى تتحول بها مجموعة متقاربة الأعمار من المبدعين ، والنقاد ، والقراء ، والمتدوين ، الى « جيل » تتعدد تجلياته ، ولكنه يتوحد فى « حساسية جديدة » تعنى إضافة جديدة ، وتعنى أيضا - وهذا خلاف آخر مع الاستاذ الصديق ادوار الحراط - تواسلا بين الأجيال ، ونموا ، ليكن طفرة : فالطفرة نمو ، ولا تكون أبدا نقصانا ، للثقافة القومية كلها ؟

القاهرة : سامى خشبة

● والملاحظة العابرة أيضا - التى تستند الى الذاكرة وحدها ، ما كان ينبغي أن تنسى حقائق تاريخية لها شأنها ، فى رصد تاريخ طlaşرة تتجسد أساسا ، كما سبق القول ، فى أعمال « الأشخاص » : لقد نشر صانع الله ابراهيم روايته الأولى « تلك الرائحة » قبل ١٩٦٨ بمدة كافية ؛ وكذلك ظهرت رواية عبد الحكيم قاسم « أيام الانسان السبعة » ، ورواية محمد يوسف القعيد الأولى « الحداد » ، ومجموعة جمال الفيثانى الأولى : « أوراق شاب عاش منذ ألف عام » فى السنوات من ١٩٦٧ الى ١٩٦٩ : ومع ذلك يسقط اسم صانع الله ابراهيم واسم عبد الحكيم قاسم تماما ، ويكتفى بالنسبة لجمال الفيثانى ويوسف القعيد بـ « حدود معينة » ، اهو استطراد لاسقاط مجلة المجلة ، وملحق المساء الأدبى ، وبحيى حقى ، وعبد الفتاح الجمل ، ونجيب محفوظ ، ويوسف ادريس ، وفتحى غانم ، والشعراء ، والسينمائيين ؟ أم أنه مجرد : « ضيق فى مجال الاهتمام » وتحديد لمجال « الرؤية » ؟ أم أنه مجرد اختصار للكلام ؟

● لن أتوقف عند ظاهرة « تجاهل » ادوار الحراط لعوامل « ثقافية » حاسمة فى تشكيل العقلية والوجدان اللذين أفرزا تلك « الحساسية » الجديدة ، وحولها الى « ظاهرة » اجتماعية ، بدلا من بقائها ردحا طويلا طlaşرة تكاد تكون فردية ، تجسدت فى أعمال ومنابر القعيدين السابقين فى الستينيات : عوامل من قبيل : زيادة التفاعل مع الانتاج الادبى العربى فى المشرق بوجه خاص ؛ ومع ما تزايد نشره وسهولة الحصول عليه جدا من أمهات أعمال التراث العربى ؛ ومع تزايد الاهتمام النظرى بالأصول - والملامح - القومية للثقافة : من القرآن حتى ألف ليلة ؛ ومن ترجمة الكتاب المقدس الى نشر بدائع الزهور أو كتاب المبتدأ والخبر .. الخ) . لن أتوقف عند طlaşرة هذا التجاهل ؛ ولكنى أشعر بضرورة التوقف عند ظاهرة الاعتناء برصد « كروكي » للعوامل الاجتماعية ، وقصر العوامل الثقافية على ذلك التاريخ المبسر « للحساسية الجديدة » .. مع التجاهل التام لبقية العوامل الثقافية : ألم يكن الأكثر منطقية « من الناحية المنهجية ، تجاهل التاريخ كله ، وجعل الدراسة « موضوعية » أو « آنية » ، بدلا من تقديم تاريخ ، ومقدمات مبشرة ، توحي بالتعسف ، ولا توحي بالتواضع ، ولا بالعجلة ؟ خاصة وأن الكاتب يفترض بأن العمل الأدبى يمكن فهمه من داخله - أليس الأولى فى هذه الحالة ، أن نقول : ان « العوامل الثقافية » أكثر أهمية فى فهم طlaşرة ثقافية أيضا ، من

ترنيمه عن أسد

□ نجيب سرور □

مِرَقًا . . لكن كل العار في شرع الأسود . .
أن يثنوا . .
أو يُروا باكين . . ماذا يتبقى للطيور ؟ !
ربما لو كان وحده . .
ربما لو لم تكن عين هناك . .
ترقبه .
ربما كان يثن ،
كان يبكي ربما !
فهو يدري أنه الآن يموت . .
كل حي يكره الموت . . ولكن كل حي
يكرهه . .
قدر مافي كل حي من حياة ! !
وهو حي . .
هو ليث . . وجريح . . وكسيح .
ليس ذئبا . .
ليس كلبا . .
ليس صرصورا . . ذبابه . .
ليس أفعى أو بعوضة . .
ولهذا كان يبكي ويثن . .
دون أن تغفل من عينيه دمعه

كانت الغابة تبدو في المغيب . .
مثل زنجي جريح . . يحتضر !
عندما عاد إلى باب العرين . .
زاحفا . .
ساحبا نصفها بنصف . .
ونهبيراً من دماء . .
موشكا من طول نرف . .
أن يجف !
وانثنى لَمَّام بعضه . .
فوق بعضه ،
ورمى الطرف سهما في المدى . .
وتداعت نفثات الذاكرة . . .
.....
إن عينا لم تره ،
غير عين القبره ،
فوق أعلى شجرة !
لم يثن . .
كان يدري أن عينا ترقبه .
هي عين القبره !
ليس عاراً أن تراه .

دون صوت !
هكذا شرع الأسود ..
ان يموتوا مثلما « بوذا » بصمت !
ها هي الشمس تموت ..
في غدا سوف تعود ..
تسأل الاحياء والأشجار والأشياء عنه ..
مرة .. أو مرتين ..
أو مائه ..
لا يهم ..
ثم ماذا ؟ !
ثم تنسى ..
وتموت ..
لتعود ..
دون أن تسأل عنه !
غير أن القُبيرة ..
ولكل القبريات ..
سوف تحكي ما حدث ..
باختصار ! !

وابتسم ..
ربما آخر بسمه ..
هذه الشمس الكبيرة ..
عجبا .. ما لها عقل كعقل القُبيرة
ولهذا فهي لا تملك حتى ذاكره ..
ولهذا فهي تنس كل شيء ..
ما الحكاية ؟ !
وحدهما كانت هناك ..
فوق أعلى شجرة ..
.....
عندما جاء الذئاب ..
كان في قلب العرين ..
فخرج ..
جاء في الغاب الزئير ..
كالنلير ..
إنه يكره أن تعوي الذئاب ..
قربه .. حول العرين ..
مثلما تكره أفعى تتلصص ..

نظرت للأرض نظره . .

يا خبر . .

هو وحده . .

والذئاب

بالألوف . .

يا تري هل ينتصر

هذه المرة أيضا ؟ !

مستحيل . .

مستحيل . .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

وانتصر . .

هذه المرة أيضا . .

ثم عاد . .

عاد يزحف . .

ساحبا نصفاً بنصف

ونهباً من دماء . .

موشكاً من طول نرف . .

أن يجف ! . .

كانت الغابة تبدو في المغيب

مثل زنجي جريح . . يحتضرا

قرب أعشاش الطيور .

هي تلك القبره .

ولهذا هي تفهم . .

كيف يغضب .

ولماذا ؟ !

فالأفاعى للجحور

والذئاب . .

للبرارى والصحارى !

هكذا اهتز المدى . .

بالزئير ،

كادت الغابة تسقط . ،

كادت الشمس تغيب

فهنا سوف تكون المعركة . .

الذئاب . .

والأمم ! !

لم تكن أول مرة . .

لا وليست في حساب الشمس شيئاً ،

ولهذا كادت الشمس تشيخ . .

لتسير !

ثم من باب الفضول

نجيب سرود

الديب

□ إنعام كجه جي □

(ملحوظة)

حين تعرفت على صالحي أحسست منذ أول لحظة أن شيئاً تفتق في داخل . حركة بسيطة محاطة بالسكينة والأسرار . مثل ديب جيس من النمل تحت جنح الظلام .

فيما بعد قال لي ، انه أحيى من أول نظرة وكنت أضحك وأنا أرد عليه بأنني أحببته من « أول نظرة ! » .

ها هي ذي ليلة تعود للزحف تحت بشرة رقتي .

نظر الى طويلا . وقال جملته التي لن أنساها: الشارع مثل الغرفة والغرفة مثل الشارع . وكأنه في تلك اللحظة لبس انسانيته كاملة انيقة أمامي وصار جديرا بدواخلي .

حينها خرجت الفكرة المجنونة من رأسي دون أن أعي ما أقول وقيل أن يطولها مقص الرقابة الذاتية : « لنفادر المدينة اذن » .

واخذنا القطار من محطة « سان لازار » . كان في الهواء مسحة برد ، وكان الرجل الذي يجلس الى جوارى ويهتز مع اهتزاز العربة يمت الى بصله ما . أما السيدة الشابة التي تجلس في مواجهتنا ومعهما طفلان ملائكيان يشعان حيورا ، فلم تكن قادرة على انتشالنا من غيمة الحزن التي تحتوينها .

كانت الغرفة تحصرنا داخل مساحتها الصغيرة وتضغط على امتداداتنا الروحية أيضا . وأحسست أن ملابس تضغط على صدري وتخنق رثتي برغم أنها لم تكن ضيقة . والشجرة الوحيدة التي كانت تشف عنها النافذة أعطتني ضوءها الأخضر .

نظرت اليه . لم يكن غيره في الغرفة ، لم أكن أعرفه جيدا . بل . . كان بيننا شيء ما . شيء صغير يريد أن يبدأ .

أحسست نفسي غريبة عنه بشكل يصعب أن أكون أمامه كما أنا . . دون خجل . نحن نخجل من تعرفهم ولا نبالي بالغرباء .

في بلدي البعيد ، كنت أخجل من التردد على حمام السباحة المختلط ، وأذهب لأسبح مع بنات جنسي . أما هنا . . فأنا أكشف جسدي أمام العيون الأجنبية دون حرج . ليست هي العيون التي تنظر الى .

كان هو أيضا يتابع بنظره حركة الأغصان المتماوجة للشجرة الوحيدة . وكنت ألمح في نظراته أيضا ضيقا بالمكان . او هكذا خيل لي .

قلت له بصوت محايد ليس فيه ترغيب أو تنفير : تعال نخرج الى الشارع .

استدار نحوي بكامل جسمه . لأول مرة أحس أن ما بيننا يوشك أن يبدأ .

وكما يرى الحالم في نومه ، ابتعدت عنا
المدينة الصاخبة وساء الدخان والقهر ، وكان
القطار يركض بنا في حقول وفضاءات حسرة
وبدا تنفسي ينتظم وملايسى تأخذ حجمها الطبيعي
وقبل أن أسيطر على الحلم كله وأستجمعه في رأسي
تماهلت حركة القطار . فوقف ووقفت معه دون أن
يسألني ، ونزلنا في محطة لم نقرأ اسمها .

كان الشارع خارج المحطة ينطلق من دوارة
محاطة بالورد الأصفر ، ثم يصعد مرتفعاً باتجاه
الشرق .

سرنا صامتين ، متباعدتين ، لكننا كنا نبحث
الحظي وكأننا نريد للحاق بموعدهما . وكأننا
نعرف الى أين نتجه . ومع تقدم المسيرة صرنا
نسمع لهاث بعضنا ، وقد قربنا ذلك مسافة ما .

كانت اللحظة شاقة ولا متناهية ، وكنت
أريد أن أبكي ، وأقرأ الشعر الذي أحفظ
وأستذكر وطني وأحبتي ، وأضحك حتى التئمة .
أبكي وأضحك وأفعل عشرات الأفعال التي
راودتني منذ جئت الى هذه الدنيا حتى اللحظة .

ولم أفعل شيئاً . وقفت فوق . واتجهت
نحو أريكة خشبية تطل على الجانب المنحدر من
الطريق ، جاء وجلس الى جانبي . وكان القطار
ينطلق تحت أقدامنا ويواصل السير دوننا ،
فلوحت دون أن أحرك يدا للسيدة وطفليها
الملاكيين .

ماذا يفعل رجل وامرأة في موقف كهذا .
يحضن كفيها ؟ تسند رأسها الى كتفه ؟ لا فعل .
كانت كتفه عريضة وكريمة تحت حافة خدي .
وكنت مشغولة برحلة النمل في داخلي . وتمنيت
لو أنه يبقى دون مشاعر ، دون ردود أفعال ،
أن يمنحني كتفا وكفى . كم شعرت بالعرفان
لصمته الطويل الذي كان يلفحني بذقه .
ومرت قطارات كثيرة ونحن ساكنان سكوت تمثال

ثم ينته العمل به . لكن النحات نسيه ومضى .
وكنت في سكوتي سعيدة ، بكيت دون صوت ،
وضحكت ، واستذكرت وطني وأهلي ، وخاطبت
أحبتي وتلوت أشعارى التي أحب ، دون أن
أخرج من كتفه الأمنية .

ولما رفعت رأسي اليه بعد دهر ، كان الغيب
يلون وجهه ، وفاجاني انه كان منفغلا وساخنا
رغم برودة المكان ، وأن الهواء قد بعثر شعره
فأعطاه وجه مجنون . وكان ذلك أفضل اطار
يمكننى أن أتخيله للموقف كله .

انتبه ليقتطى ، فأحاط كفى وقربني اليه
لم أنتظر . رفعت وجهي وقبلته قبلة لا أستطيع
أن أستحضر أوصافها . قبلة سرية وخاصة
ومتفردة لم أجرب مثليها من قبل . كنت كآني
أقبل أبى دون أن يخلو دمي من إثارة وارتعاش
ولم يكن للخلج مكان في نفسي . فانا هنا ربة
للموقف . والكان كله ملكي . وقد ارتضى هذا
الرجل أن يرافقتني في انقلابة عبرى الأولى
والأخيرة ، وما هو يمنحني رجولته بكل المجد
البشرى الذى وضعه الله في الانسان .

لما عدت ، كان الظلام قد حل . وسألني
صالح عن سبب تأخرى ، فلم أضحك وأنا أقول
له اننى أخذت القطار الى خارج المدينة بصحبة
الرجل الذى بدأ العمل معنا حديثاً . ولم أكمل
حديثى فقد انشغل فكره عني بمتابعة نشرة
أخبار المساء .

ودخلت لأنام . لم أكن جائعة ولا عطشانة ولم
استشعر حرا ولا بردا . وأغمضت عيني دون
عناء ، فكرت انى غدا سأنهض مرتاحة ، فقه
توقف دبيب النمل في عروقي .

باريس : انعام كجه جي

محمد البقال

في زحمة المشيردين أراه . . أو القاه
كان يريد مني أن أرافقه
وكننت أريد رفقته إلى الزمن المشاكس
كان يكتشفت اعتراضاتي عليه
وينتهي منها بدائرة من الأصحاب
والخمر الرديئة
كننت أتبعه إليها
غير أن حدودنا معروفة
لا أستطيع تجاوزاً أو يستطيع
وكان مني فيه غضبته
وفي معابه قلتي ،
وحاولنا مراراً أن نساوم حزننا
أو ندعى فرحاً
وحاولت الهرب . . وحاول النسيان
في امرأة وأخرى ،
والتقينا في ذرى الأحران ثانية ،
وحاولنا . . ولم نفلح ،
وحين مضيت في حلمي ،
تزوج . . ثم أنجب تسعة .
كبروا . .

□ حميد سعيد □

وصاروا يملأون حياته فرحاً
وفى آلتى التَّوَهُجِ . .

كانت الأيام تحملهم إلى . .

يرون في حلمى براقتهم .

أرى في التسعة النجباء . . صحو العمر

كل حداثق الأجداد . . والشعر العظيم

قصائد الغزل . .

الطيور البيض . .

تسبقهم إلى الوطن الجديد

كأن قافلة من الألوان

تكبر في الخطى . . وكأن صبح الله آت

أيها الوطن الذى نهوى . .

مباركة رياحك . . حين تحملنا إليك

وطيب ماء العراق

وطيب شجر الطفولة . .

إن مُصْعَبَ سَيْدٍ كالضوء

تنتشر البشائر في صباه

وترتدى الشكنات لونَ عيونه . .

ولمصعب غده الجليل

نحن لم نعشق سواك . .

بك اتحدنا ،

واكتشفنا مفردات ،

ما همست بها لغير صغارك الفقراء

تلك قصيدتى الأولى .

وذاك هوأى . .

أفتتحُ القراءةَ باسم من أهوى . .

ومن صحو القصيدة تظهر امرأة مباركة

تدور على البيوت وتطرق الأبواب . .

يفتح مصعبُ والتسعة النجباء . .

بابا !

إن بيت « محمد البقال » صار مدينةً . .

ومحمد البقال مزهوٌ بحاضره

ومُنْدَهْشٌ بماض كنت أحمله إليه .

أمس التقينا في نداء القادسية

كلُّ هذا العمر مرَّ . . وما التقينا .

للروح ذاكرة . .

وللشعر اعتراضات . . ولى منها . .

ولكنَّ العراق مبرأ . .

والرافدان ونخلنا والناس والأطفال والشهداء

مثل حليب أملك . . يا محمد

والذين يدافعون عن العراق

ويدفعون الليل عن شمس العراق .

راياتنا والخبز والألق المقيم . .

وأغنيات الفجر والنهر العظيم .

وكأول الصُّبُوات يَزْحَمُنَا النداء

نسير في غضب البراة

والعراق . .

بين الأناسيد النبيلة . .

والهوى والشعر واللغة النبيلة

كل مفردة . .

تحاول ان تعود إلى الصباح . .

تظن كل فتى فتاهاً .

الواقفون على حدود الليل .

طه . .

ما خضت هذي الحرب

إلا كي ترى وطناً إلّاها .

هم يقتلون الشعر . .

إن صبّا القصيدة يستغفر الموت ،

يخرج من وساوسهم إلينا . .

راية

وطنا

ونضحك . .

أنت تعرف يا محمد . .

أن ضحكنا التي ما فارقتنا . .

قد يبدأ العصيان منها

وسيكذب التاريخ عنها .

في أعدادنا القادمة

□□□□□□□□□□□□□□
■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■

تقرأ مقالات ودراسات لهؤلاء :

محمد أبو دومة

طلعت شاهين

شاكر عبد الحميد

حسين بيومي

عبد الحميد ابراهيم

فؤاد كامل

عبد السلام مصباح

عبد اللطيف محمد حشاد

د* مصطفى فودة

مصطفى عبد الفتى

عز الدين نجيب

محمود بقشيش

محمود قاسم

بركسام رمضان

عبد المال مسعد

د* السعيد الورقي

غازي القصيبي

● بغداد : حميد سعيد

محل الإلتزتاوى

□ محمد المخزنجى □

كان يجلس على المكنة وراء السيدان شيان
فى عمر أصغر أطفالهم . وكانوا يكبرون مهنتهم
ما يزالون ، ويشيرون الى عتبة باب المحل التى
ارتفعت فاعتمدت المكان مؤكدين على أهمية الهدوء
لانجاز كل الأعمال التى تحتاج الى عناية ،
ومستحسنين الضوء الضعيف الذى يربح
الأعصاب

والآن صرت فى الثلاثين وقد تعودت تلخيص
حذائى بالمحل الذى أفتته منذ الطفولة ، لكنه
تغير بعض الشيء فقد ارتفع الشارع وارتفع
بعد أن رصف مرات ومرات ، ووضعت المكنة
والسيدان على الرصيف ، ودرست الكراسى
للمزبائن أمام الباب الذى صار فرجة ضيقة يتدلى
منها العمال ليهبطوا الى جوف المحل ، ويخرجون
منها زحفا على بطونهم ، وكنت وأنا أمد يدي
بفردتى الحذاء فى جوف المحل المظلم المبح رؤوسا
لثلاثة وحواجب وشوارب كلها بيضاء وتهتز فى
الأماكن الثلاثة التى كانت تواجه الكراسى الدوارة
فيما مضى ، وأسمع أصوات البشر الثلاثة التى
تضعضت ، دون أن تخطئ نبراتهم الأذن ، وهم
يتكلمون عن الهدوء الجميل الذى تقدمه لهم
عتبة باب المحل التى ضارت بارتفاع سوز . وعن
الظلمة التى عندما تألفها العين ترى مالا يمكن
رؤيته فى ضوء النهار الساطع .

عندما كنت فى العاشرة كانت أمنية حياتي أن
أترك المدرسة وأعمل ماسحا للأحذية ، ذلك
لأننى كنت أذهب بأحذية البيت التى تحتاج
لأصلاحها والتلميع الى محل « الإلتزتاوى » العتيق
الفاخر فى الأرض كالدروم ، وهناك كان يجتنب
المكان الذى تنزل إليه بوضع درجات حجرية
عبر الشارع الترابى ، وكنت أستمع بشغف
الى البشر الثلاثة الكهول الذين يجلسون فى
أماكن المسح أمام الكراسى الدوارة . كنت أستمع
يتكلمون بفرام عن مهنتهم ويفصلونها على مهن
الطب ، والنجارة ، والهندسة ، والنجاسة
وسائر المهن ، ويحكون دائما الحكايات التى تؤكد
على أهمية أن تظل الأحذية سليمة نظيفة لامعة
لأن جوهر الناس يعرف من مظاهر أحذيتهم . ثم
اننى خلال الطريق الى البيت كنت أنامل المعجز
التي أتوايها عندما أطالع وجهي فى مرايا الأحذية
التي ذهبت بها كاملة منقطة وعبدت بها لامعة
تبرق .

وفى العشرين ، كنت أذهب الى محل « الإلتزتاوى »
بعد أن رصف الشارع بالأسفلت وارتفع ، وكان
على أن أتحنى وأنا أدخل من الباب الذى تقاصص
كثيرا وأهبط على الدرجات الحجرية التى ازدادت
عددا ، ثم أجلس على أحد الكراسى الدوارة
فيخالطني شعور بالحجل لبعض الوقت وأنا أمد
قدمي لإنسان يسمح حذائى . وكنت أعجب للبشر
الثلاثة الذين اشتعل فى رؤوسهم الشيب وتراجعت
فى وجوههم الغضون ، لم يبرحوا أماكنهم ، بينما

مكايك الغلام وصاحب صندوق الدنيا

□ سعيد الكفراوي □

تفرعهم ويهربون منها تحت الأغطية ، والملاحف
المهترئة تأخذهم في منامهم الى بعيد .

أتاه الصوت هذه المرة قريباً ، وعادت مشاعر
الطفل تدور في أعماقه وجلة وخائفة . أت ..
« بالحضر » وبالحير .

صاحت « مريم » البنت .

— على .. صاحب صندوق الدنيا .

يرى الآن فارس الصندوق ينزل الجبل في
الصورة الملونة . يراه يتطلى ظهر جواده شاهراً
سيفه الذي يضوي في الشمس ، يثير الغبار
والأحلام ، يلتفت بالزود ويرفع درعه للشمس
واللنور

يا فارس الصندوق أعرفك . لكننى أنتظر
مولانا « الحضر » عاد يجرى ، والبنت خلفه ،
الى حيث يناديه الصوت .

— على .. ذاهب أنت ؟

— ألا تسمعين ؟

— المزمار .

— عم « أيوب »

في رأسه كانت « خراية » واسعة ، وجدران
متهمة ، ساقية مهجورة ، أحجار ملقاة على
مدارها المترب ، ظلام حالك السواد في مؤخرة
الصورة ، بينما في البعد شمس صيفية لا تنبر
لكنها معلقة ، تحوطها ألوانها المحددة . رأس
الجواد ، ورأس الفارس . مارد الصندوق بخصلة
شعره الأثينة ، ينطلق طائراً الى حيث لا مكان ولا
زمن بعينه .

أتاه الصوت انسانياً يفره ضوء النهار .
جاء متقطعاً في أول الأمر ، سرعان ما تحول
بوعيه الى معرفة صميعة مدركة . أدركه بقلبه
وبحسه الصغير الفاسر . عرفه وعادته الأيام
التي مضت في انتظاره وتوقع قدومه . هناك عند
قنطرة النهر الخشبية في أواخر النهار عند
عودة العائدين من الفيضان متعبين الى بيوتهم
الطينية الكالحة ، وتحديقه في الطريق الطويل الممتد
في الليل والمزارع ، تهبط السموات البعيدة
وتتلاحم الأرض في مودة قديمة . أتى الصوت
وعرفه .

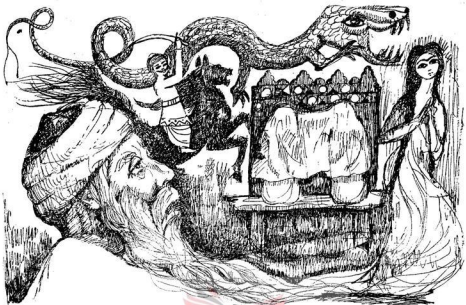
عم « أيوب »

— أعرفك .

« سبيل » ماء على جانب طريق يرشح في قبيلة
النهار ، يستقر في ظل التوتة ذات الجذور ،
ملجأ أهل الظهر في غفوة اليوم المديد .
تعدي عتبة الدار وأشرف على الزقاق . كانت
شمس آخر النهار راقدة على جدار منزله في
وداعها النهائي .

دارت دوامة هواء يتراب الأرض وصاحت أم
ببنتها . والصوت الآتى من البعد لا يكف عن
مناداته .

حدثت النهار وحدثت الفصول ، ودورة الزمن
تأتى بسلوى الروحة المتعبة . « وعم أيوب » لم
يفارق خياله في ضوء القمر القسوى . في
حلقة الغلمان الجالسين يحكون في أوائل الليل
عن الجدد ، والفرسان ، والشطار . يجسدون
أحلام الليالى الفائرة أشباحاً تطوف أمامهم ..



خاف الولد ، ولم تخف البنت .
 - اذن سيأتي « الحضر » .
 لم يكن ذلك بعيدا . كان في العام الذي مضى في حصاد السنة المنتهية ، حيث كانت الأجران مكتظة عن آخرها بكميات التين والبرسيم ، والنوارج في أواخر الموسم مركونة في ظل القش الصفي المتوفر ، والبهائم تلوك « الدريس على طوالات موسمية . رأى العم « أيوب » يجلس وحده بعد دورة نهاره في ظل الكافورة المديدة . رأى صندوقه الخشبي الغريب ساكنا بجواره تماما . اقترب منه ونظر الى وجهه متأملا ذقنه الأشيب وعمامته النظيفة البيضاء .

قال له :

- غريب ؟

- أنا عك « أيوب »

- صاحب صندوق الدنيا ؟

- نعم .

- وهذا صندوق الدنيا ؟

- نعم .

كانوا قد حكوا عن الصندوق . عن صورته والوانه . عن فرسانه وأميراته . عن هذا العالم المشحون بالألوان . عن الفيلة والأفواه الفاغرة الأشدق . قالوا له عن مولانا « الحضر » ، الرجل الآتي من بعيد ، في أزمان القحط والجوع . عن ذلك الرجل المعتم الموحد . قالوا :

ان اسمه « الحضر » مولانا « الحضر » الذي كان في الزمن القديم .

وقالوا له :

- ان عم « أيوب » صاحب صندوق الدنيا قال : ان الحضر ربما جاء الى قريتنا الصغيرة ، وقال أيضا : انه اذا مشى أخضرت الأرض وصارت السماء في لون قلوب المراكب المسافرة ، وامتسلت ضروع المواشي بالحليب ، ورمت الأرض بالمحصول الوفير .

قالوا :

ان عم « أيوب » يقول : ان الحضر « مولانا لا يحب أن تبقى البنات بلا أزواج وانه يحب الأطفال الصغار ، وانه يكره الأغنياء لأنهم يأكلون كثيرا ولا يشبعون .

وقالوا أيضا :

يحب الفقراء لأنهم أحباب الله ولأنهم
كسالى ، وأنهم كثيرون في هذا العالم .
وعندما سألهم الولد « على » متى سيجيء ؟
ردوا عليه :

إن لذلك علامات ، حيث ستكشف الشمس
في الظهيرة ، وتأتي ريح من الغرب ؛ ويكون العام
عام جوع ، ويشهد ظلم الأغنياء للفقراء .
قال الولد لهم : وهو سيأتي بالعدل ؟

قالوا :

— سيأتي بالعدل النهائي .

من يومها أحب « الحضر » ، وانتظر ، وكان ينظر
كل يوم إلى الشمس في السماء لعله يسرى
كسوفها ، ويرى ظلام النهار ، وعندما كان ينظر
أهله وقد تهللت أثوابهم ، وعجفت النسوة ؛
واشته تحول الأطفال ، كان يحس بديبب أقدامه
تقترب وكان يتساءل : هل ستمضي أيامه دون
أن يراه ؟

لكن صوت العم « أيوب » كان يأتيه شعاعا
من جوف الظلام : « سوف يأتي لا محالة » .
أفاق من شروده على صوت الرجل :

— ولد .

— نعم .

— ما اسمك ؟

— أنا على .

— أنا جائع يا على

نهض بلا كلمة . دار حول « الجرن » دورة .
وضع الدريس أمام البهائم وانطلق يعدو على
الطريق . انسرق من أمه صاعدا الدور العلوى .
كانت على سطح الدار أمام صومعة الغلال الحالية
ألقي على القرية المستكنة نظرة . . شجر
« دندان » سبت نخلات صف واحد . سور
محوط بأشجار إبرية على حديقة يرتقال العبدية ،
الطريق ترابها ناعم ككحل العين ، تدب عليها
القدم من أول خيوط النهار ، حتى مثاوى الرقاد
في عز ليل المتعبين ، والسطح أمامه مفروش
بالقش القديم ، وصومعة الغلال فارغة ، وكانت
« الجدة قد آتت بطيئها من طرح البحر ، وخلطته
بالتبن ، ولاكت عجينة وكان يرقب « الجدة »

وهي تصعد سطح الدار تراقب الصومعة كل يوم
حتى لا تشققها الشمس الحادة . لكنها كانت
جامدة كالحديد . وختمت عليها بيدها وقرأت
القاتحة ثم وضعت فيها خزين العام .

فتح باب حجرة اللبن ، ورأى أواني في حوض
الجدار ، حمل الاناء ووضع تحت إبطه رغيفين ،
بعد أن غطي « مشنة » الحبز ؛ واندفع هابطا
السلم .

كان يتأمل الرجل وهو يتناول طعامه بجوع
ظاهر ، كان يرى اللقييمات الصغيرة تغيب في فمه ،
فيشعر بشمية الرجل المفتوحة ؛ أحب الرجل ،
وظل يتأمله .

عندما فرغ العم « أيوب » من طعامه نظر للغلام
نظرة الود .

قال له :

— يا الله . . لشد ما كنت جوعان .

— اشرب باقى اللبن يا عم « أيوب »

— الحمد لله .

اشرب والله .

رفع الرجل الإناء إلى فمه وتسرب خيط رفيع ،
واختلط بلقنه الأثيب . مد الولد يده ومسح
ذقن الرجل . رمت الشمس على الأرض بآلاف
القروش الذهبية ، وعادت الطيور البيضاء ترحل .

— هل ترى الصندوق ؟

— ياريت يا عم « أيوب

قام الرجل ، وجهن صندوقه . وضع كرسيا
صغيرا للغلام . دس الولد رأسه في العين المسحورة
وأنت الصور كالأحلام تتوالى ، وغاب الولد
في دوامة الفرسان والغيلان . وصوت أيوب
يأتيه :

« هذا هو الحضر القادم مع مقدم النهار ، حيث
يخضر الزرع ويتقل الضرع ولا يكون في الدنيا
إنسان فقير .

أفاق من شروده وكان قد أشرف على ساحة
البلد الواسعة ، حضر مبهور الأنفاس ، يجبر
وراءه البنت « مريم » التي تتعلق في ثوبه ، والمبهورة
الأنفاس أيضا . رآه يقف هناك تحت شجرة
« النبق » العتيقة بجوار صندوقه الذي يحبه . لم

العدة المعلقة حديقته بأشجار البرتقال قال :
- ان لم يحضر مولانا ، « الحضر » فلن تهبط
الرياح .

تمددت ظلال « النبق العتيقة واكتسحت ساحة
الدار المقابلة .. نبح كلب ، واقشعر بدنه : « لا بد
أن يحيى » .

لمح عم « أيوب » فابتسم له ابتسامة يعرفها ،
ولكنها هذه المرة تنفذ الى قلبه كالعادة .. رحلت
السحب ، ورحلت الطيور ، والرجال الضعاف
يسرون بجوار الحيطان ، كاسرى الحروب .
صاحت « مريم » .

- مد يا علي .. عم « أيوب » ينادي .. الحضر على
أبواب الليل . مع قلوب المراكب المنشورة في
الهواء . يشي في الماء . كالقديسين ، وأهل
الخطوة .

تحرك ناحية الصندوق ، وعينه في عين الرجل :
- ازيك يا علي .
- نحمد الله .

- تعال . شوف الصندوق .
- ليس ممي تقود .

اجلس يا علي وانفرج .

أراد أن يرفع رأسه اليه ، ويسأله : هل
« الحضر » موجود ؟ جاء ؟ لكن الرجل نفخ مزماره
النحاس العتيق ، وتسلسل الصوت الى قلبه
يرجفه ، كانت الحوارى مسدودة . وشيطان الأنهار
تحترق بنار الشمس ، والليل مظلم يلف البلد
كثوب قديم بال . لم يكن القمر الذي يعرف .
كان كرة لامعة معلقة في الفضاء البعيد . ود لو
بكي . لكنه تماسك كانت حقائق كثيرة تغيب
عن ادراكه ، لكنه يحس بالشمس الملونة والفرح
المشوب بالحزن والجوع الضارب في التربة كجذور
النبات المتخلف من سنوات الجفاف .

- يا الهى أرحمنا .

قالها كالاستغاثة .

وسرعان ما أتت الصور تترى . قال « أيوب » :
- أبو زيد الهلالي .. وعنترة العبيسي .

« أعرفكما يا فارسى الصندوق ، وأرى -

يكن هذه المرة ذرى الهيئة ، لكن ملابسه كانت
قديمة وغريبة الطراز ، بالوانها البهيجة والملونة ،
وشال عمامته الأبيض تسقط « عديته » على كتفه .

كان وجهه النحيل ، المشرب بالبياض الوقور ،
ملفونا بذقن أشد بياضا من العام الماضى ، وكان
لمه الدقيق يفتر عن بسمة واهنة لكنها وضاعة
تكشف عن أسنان ناصعة فضيضة ، برغم الزمن
الذى يحمله على كاهله ، الا أنه لم يطفى بريق
عينيه المخضلتين بسواد كالكلج ، كأنك خرجت
من كتاب الحكايا يا عم أيوب .

انفجر الصوت فانزعج من حيرته « عم أيوب »
نفس العمامة . ونفس الثياب .

وعاد النفير النحاسى ، المدقوق الخواف ، يدفع
الى رأسه الأحلام والصور .

وعادت حكايات جدته تأتيه محملة برائحة
الأرض ، وحكايات الملوك وأولياء الله الطيبين ،
ومقاطيع المزارات .

كانت أصوات النفير تنفجر بحيرات معدنية .
خرجت البنت « شربات » من باب دارها تسحب
أختها وتصيح « صاحب صندوق الدنيا » وأتى
جميع الغلمان فى اتجاه « النبق العجوز » ، وكان
الصندوق يستقر كشاهد الضريح ، مطليا بلون
بنى باهت ، تملوه راية لا تتدل على وطن
تهزها ريح الحماسين المتربة . أمامه « مقعد »
خشبي يقف على قوائمه الأربعة يجلس عليه
الغلمان . عيون الصندوق الثلاث تنسدل عليها
ستارة من قمائن رخيص . صاح الولد :

- صاحب صندوق الدنيا . عم « أيوب » حضر
يا أولاد .

اندنوا كلهم ناحية الرجل ، وحده يقف بين
الظل والضوء ، يقف فى مواجهة هبات هواء
الربيع العدوانية ، يرقب وقسدة الشمس فى
صحويتها الأخيرة التى تدوسها حوافر دواب
الأصاال . العائمة من الحقول ، لكنها ضامرة .
جذبت « مريم » البنت لكنه خاف . قال :

ان علامات ظهور « الحضر » تملأ الدور والحوارى
ومع ذلك لم تكسف الشمس . ولم يحضر
« الحضر » بعد .

تطلع الى السماء مرة ، وتطلع الى سارية ،

جواديكما الأدهم والأبيض ، علامات في كتب السير
واللاحم • لكن العدل بعيد النال •
الأميرة ذات الهمة •

« ألوان خضراء وصفراء وحمرًا وزرقاء •
كل ألوان الطيف تحيط بوجهك المشع بالنور »
« أيتها الأميرة عزاء القلب المتعب هناك عند
النافورة ، في مؤخرة الصورة ، والعداوى حولها
يركضن ، أيتها العيون الواسعة السوداء ، ملجأ
المتعبين » •

وعينه تفتح على ذلك العالم الرحب الواسع
الغلل بأصواءه وألوانه يهبجة • تتلاحق أمام
عيني مبهورة ، ومغضلة بشغافية ، تحتضن كل
المساحات الواسعة الملونة •

صاح عم أيوب متهدج الصوت :

— ضريح « مولانا الخضر »

ارتعش تحت الستارة ، وتماسك •

كان ينظر الى شجرة المستكة الوحيدة ،
تحيط بالضريح الذي تتحرك أسفله سحلية
خضراء ، والذي تنظر ناحيته في عطف • قال
منتفضا : ضريح « الخضر » يا ألوان السير فوق
الماء ، والمراكب الراحلة •

والضريح مقام على الصخرة رخامية ، مثل
رخام مسجداً القديم ، أعلاه أخضر ، وأسفله
أخضر ، وفي وسطه نقوش لا يعرف ماذا تعني؟
لكنه رآها في مزارات الأولياء •

سحب عم « أيوب » الصورة لكن الغلام صرخ
فيه :

— لا تسحب الصورة « يا عم أيوب » والرجل
ينظر اليه بعطف الجدد ، وتعود الحكايات في
المواسم ، وأزمان المزار والأحلام تطرق قلبه
الصغير •

أذهب وحدي للمدينة في ليالي الرؤيا • حيث
كان رمضان • أرى المواكب تتوالى يبدأ الرعب
من أصحاب الطرق يدفون صاجاتهم النحاسية ،
لينفجر في الليل صوت النحاس • كانوا من
الرجال النحفاء بأثوابهم الملونة بالف لون ،
ورؤوسهم الحليقة كأهل الزمان القديم • تماما
كانوا كالأخضر ذاك الراقدة في حضرة الموت ، داخل
هذا الضريح المستحيل •

ضريح مولانا « الخضر » وحده يفرق في الشعاع
الأخير للشمس •

انتفضت يده ، فأمسكت بها « مريم » البنت •
— مالك يا على ؟

— مستحيل •

قالها مندفعاً من تحت الستارة • قابلته عين
الرجل •

صاح به :

— ضريح من ؟

— « (الخضر) »

— اذن لن يبعي يا عم « أيوب »

— سيجي •

— لكنه مات •

— هو لم يمُت •

— أنت تضحك على •

بكى الولد قرب قائمة الصندوق • كان يشعر
أن الصندوق مدفن الدنيا كلها • كان يتشنج
باليكاء وجسده يهتز •

قال الرجل :

— البنت « لن يتزوجن يا عم أيوب » ، ولن يأكل
الفقراء • وسيظل الأغنياء أغنياء • أنت تضحك
على يا عم « أيوب » •

حمل الرجل صندوقه وتوجه ناحية الطريق •
كان الرجل والصندوق يغيبان عن نظره
شيئاً فشيئاً • وكان الليل يهرول مبهور الأنفاس
نحو القرية ، وسرب الطيور يعود من رحلة
اليوم تعباً من طول المدار وخيبة الرجاء •

أنت ريح فكنتس الأرض وبنت السماء محمرة
من غير ما حرارة ، والولد تبعده عن الرجل
أمتار • كان يراه يغيب عن نظره ، ويحس
بفقدته ، كان يغيب في الظلام ، ولم يعد مقدم
الليل يحمل السلوى • نظر الى القنطرة الخشبية
والماء تحتها له وشيش كالآبن • كان • عجوز
يجلس تحت الكوبري ، في مواجهة النهر
بغل يغزله في آخر النهار ، والزمن يدور في
لحظة نهايته •

جلس « على » فوق حافة القنطرة ينظر الى
بعيد • انخرط في البكاء بصوت رده الليل
الوسيع •

التأهرة : سعيد الكفراوي

حصار العين الهادئة

دراسة في أقاصيص يحيى حقي

□ د. صبرى حافظ □

أو استعارة أقنعتهم • ولئن صمت الكاتب لا يقل أهمية عن قدرته على البوح والافضاء • وأن على الكاتب ألا يكتب لمجرد الكتابة وتسويد الصفحات ؛ بل يكتب فقط إذا ما كان لديه بحق ما يضيفه إلى ضمير أمته ووجدانها أو إلى وعيها الأدبي فنيا أو مضمونيا •

فالإبداع لدى يحيى حقي قيمة فنية وفكرية وجمالية معا • وعلى الكاتب معها أن يكون سابقا لحساسية عصره الفنية السائدة ؛ قادرا على اختراق حجب المستقبل الأدبي والتعايش معه بل والوجود فيه ، مخلصا لفته الفنية وللعالم المتميز الذي يبده ؛ عارفا بثرات أمته وتاريخها وقيمتها وأعرافها ورواها وتيارات ثقافتها التحتية؛ غارقا في زخم الواقع ومادته دون اللجوء فيها كلية؛ مستشرقا لنبضه مبلورا لصبواته وهمومه ؛ داخلا في حوار جدل ونقدى خلاق معه ومع القارىء الذى يتوجه إليه فيه ويخلقه ويرقى قدرته على التذوق • ومبدعا من خلال هذا كله عالمه الفنى الفريد الذى قد يكون مرافقا للعالم الواقعي ومرتبطا به وضاربا بجذوره فيه ، ولكنه دائما مفارق له ومستقل عنه فى الوقت نفسه •

يحيى حقي كاتب مقل شحيح الانتاج • أدار ظهره لسيرك الكتابة والشهرة والألحاح السياسية والإعلامية ، ولكنه استطاع مع ذلك أن يفرض على الواقع الأدبي نموذجا مغايرا للنمط الشائع الذى يعتمد على الكم أو على اللعبة السياسية أو عليها معا ؛ ومنالا للكاتب الملتزم بشرف الكلمة وقديسية الإبداع وهموم مجتمعه وصبواته معا • إذ حاول أن يرسي من خلال كم انتاجه وكيفه معا ومن خلال الأدوار التى لعبها أو التى تعف عن لعبها مجموعة من القيم الأدبية والفكرية والجمالية الرائدة التى جلبت عليه أحيانا الكثير من المتاعب والمنفصات وأن لم تذهب معاناته فى سبيلها بددا •

ومن أهم هذه القيم احترام الكتابة وعدم ابتذالها ، والإيمان بأن أمانة الكاتب وأخلاصه لفنه ولغته هى مهمته الأولى وهى الشرط الأساسى الذى لا يستطيع بدونه تحقيق مهامه الأخرى سواء أكانت اجتماعية أو أيديولوجية أو حتى جمالية محضة • ومنها أيضا أن على الكاتب أن يترفع عن الدعاية لنفسه وعن تمييع كشوفه وإنجازاته ناهيك عن السطو على كشوف الآخرين

الدؤوبة لاستكشاف بقاع بكر جديدة على صعيدى
المبنى والمعنى معا .

وتكشف لنا أية دراسة لهذه الأعمال الباكورة -
فى إطار المرحلة التاريخية التى ظهرت فيها -
عن ثراء فنى فريد . فقد غامرت هذه الأعمال
بالتجريب مع الشكل الفنى أكثر من أى من أعمال
رواد الأقصوصة المصرية الأوائل بما فى ذلك
أعمال أبرز أعضاء المدرسة الحديثة نفسها مثل
محمود طاهر لاشين وأحمد خيرى سعيد . فقد
استعمل فى (السخرية) (٦) تقنية ادجار آلان
بو بتوترها البنائى وتشويقها الحاد ومناخها
القائم المخوف وعناصرها التحليلية المبغلة .
بينما لجأ الى أسلوب التوازى والتعارض أو
التقابل كوسيلة بنائية لبلورة أدق ملامح
الشخصية فى (محمد بك يزور عزبته) (٧)
و (من المجنون !؟) (٨) . واستعمل أسلوب
التحليل النفسى المطعم بدفقات جافة غير صقيلة
من تيار الوعى فى (الدكتور شاكر افندى) (٩) .
أما (عبد التواب افندى السجبان) (١٠)
و (الوسائط يا أفندم) (١١) فقد جرب فيها
استخدام المقارنة الساخرة كعنصر بنائى يساهم
فى سبر لغوار الشخصية وتمزيق الأقنعة عن
وجها الحقيقى دون تجريدها من إنسانيتها .
بينما استطاعت (منيرة) (١٢) برغم خطايتها
الواضحة أن تبلور لنا دور الوصف التفصيلى
الدقيق فى إيهامنا بواقعية العمل الأدبى . كما
حاولت (صبور من حياة) (١٣) و (حياة
لض) (١٤) و (قهوة ديمتري) (١٥) استكشاف
إمكانات التصوير الفوتوغرافى للواقع فى خلق
هوقف حى متوهج بالحركة والفكاهة . أما أولى
أقاصيصه (قلة - شمس - لولو) (١٦) فقد
حاولت استخدام الحيوانات المنزلية الأليفه
ليتناول بصورة البجورية موضوع التفاوت الطبقي
الشائك والحساس فى مثل هذه المرحلة الباكورة .
بينما لجأت (نهاية الشيخ مصطفى) (١٧) الى
اللغة الشاعرية والوصف الرمزي الدال لتصوير
تأثير العناصر الروحية وغير الملموسة على حياة
الشخصيات .

وقد استعمل يحيى حقى كل هذه الأساليب
والأدوات الفنية فى فترة قصيرة لا تتجاوز
العامين ، ثم اعتبرها مجرد تدريب على الكتابة
وطرحها وراء ظهره كلية ، بينما جمع معاصروه

وقد استطاع يحيى حقى أن يفعل هذا كله ،
وأن يقوم معه وبه بتقنية لغة التعبير الأدبى
عامة - والأقصوصى خاصة من ميراث طويل تقيل
من النهنات العاطفية والشطحات الرومانسية
والزخارف الأسلوبية السقيمة ، بصورة تخلقت
معا على يديه لغة قصصية فريدة فى إيقاعها
وقاموسها وتركيبها وقدراتها الدلالية ، لغة
متوهجة بالحركة متسمة بالاقتصاد والتركيز
متدفقة بالحياة نابضة بالرموز والإيحاءات قادرة
على التجسيد ، وقد تمكن من خلق هذه اللغة
التميزة برغم - أو ربما بسبب - قلة إنتاجه
وشحته .

نعم لأنه بدأ كتابة الأقصوصة ونشرها عام
١٩٢٦ (١) وواصل ذلك لأكثر من أربعين عاما
وحتى عام ١٩٦٨ (٢) فانه لم يصدر سوى أربع
مجموعات من الأقاصيص (٣) . لكن تأثير هذه
المجموعات الأقصوصية الأربع على تطور الأقصوصة
العربية - فى مصر خاصة - ودورها فى انضاج
ملامح هذا الجنس الأدبى وبلورة معالمه - تأثير
هام ودور كبير بأى معيار من المعايير . ليس
هذا فقط بسبب القيمة الفنية والجمالية المتميزة
لأقاصيص يحيى حقى ، ولكن أيضا لدوره الجوهرى
فى تطوير مواضع هذا الشكل الأدبى وإرساء
تقاليد الهامة فضلا عن التأثير على عدد كبير من
كتابها المرموقين .

(٢)

بالرغم من أن يحيى حقى كان من أصغر
مجايليه (٤) ومن آخر الوافدين الى جماعة
المدرسة الحديثة ؛ فانه كان من أكثرهم وعيا
بأهمية المعايير الفنية فى العمل الإبداعى ،
ولا يتضح هذا من أعماله النقدية الأولى (٥)
فحسب ؛ وإنما كذلك من ثراء محاولاته التجريبية
الأولى أثناء بداياته الأقصوصية . ففى هذه
الأعمال الأولى التى أنجم يحيى حقى عن نشر أى
منها فى مجموعاته - برغم تقسوها التسنين
بمعايير الفترة التى كتبت فيها - يتضح لنا وعيه
الحاد بأهمية البناء الفنى للأقصوصة من خلال
استخدامه الحاذق لمجموعة من الأساليب البنائية
والأدوات الفنية المتباينة . ومن خلال محاولته

فإن كتب أعمالا تقل عن هذه الأقاصيص أهمية وتقصجا . ومع أن حقى قد طرح هذه الأعمال وراء ظهره فإن أساليبها الفنية وموضوعاتها ستعاود الظهور بشكل أنضج وأعمق فى أعماله اللاحقة ويستظل علينا أكثر من مرة وقد كسبتها سنوات ظليخة الطويلة باقتنعة قد يصعب معها التعرف عليها . خاصة وأن إيقاع إنتاج يحيى حقى الحصيب فى هذين العامين لم يتكرر بعد ذلك أبدا . بل تلمعت أقاصيصه وقل إنتاجه بشكل ملحوظ وثائق لم يتوقف أبدا عن النشر والكتابة .

وقد يكون لطبيعة حياة يحيى حقى نفسها دور فى هذا كله . فهو أصغر الرواد الأوائل الذين غرسوا بذرة الأقصوصة فى أرض مصر وتعهدها براعمها الأولى بالرعاية . وهو أيضا آخر الرواد الذين انحدروا من أصول غير مصرية (محمد ومحمود تيمور وعيسى وشحاته عبيد ولاشين) والذين حاولوا من خلال تأصيل فن الأقصوصة أن يبدؤوا جذورهم فى أعماق التجربة المصرية . وهو أيضا من الذين استطاعوا فى فترة باكورة من حياتهم أن يجمعوا إلى الخبرة بقاع المدينة المصرية معرفة عميقة بصعيد مصر وطبيعة الحياة فى ريفها . وأن يعرفوا هذه الخبرة والمعرفة للفضيح فى بوتقة المقارنة المستمرة التى أتاحتها له ظروف العمل الدبلوماسى والتنقل بين بلدان أوربية . وآسيوية عديدة . كما أنه من الكتاب القلائل الذين جمعوا بين ممارسة النقد وكتابة الأقصوصة والذين استفادوا من هذا الجمع فى أهداف تقدمهم وتعميق إبداعهم على السواء .

(٣)

نشر يحيى حقى مجموعته الأولى (قنديل أم هاشم) عام ١٩٤٤ بعد ما يقرب من عشرين عاما من ممارسة كتابة الأقصوصة . وفى عام ١٩٥٥ نشر مجموعته (دماء وطن) و (أم العواجز) . وتواريخ نشر هذه المجموعات الأولى مضلل إلى حد كبير . لأنه قد يوحى بأن حقى قد بدأ الكتابة فى الأربعينات أو أنه توقف عنها لعشر سنوات ثم كتب بغزارة مجموعتين فى عام واحد . بينما انضم هذه المجموعات الثلاث أعمالا كتبت ما بين ١٩٢٩ وحتى أواخر الأربعينات (١٨) . ولا يعود تأخير ظهور هذه المجموعات إلى تكاسل الكاتب

أو عدم رغبته فى نشرها وإنما إلى أن الحساسية الأدبية فى الثلاثينات والأربعينات لم تكن قادرة على استيعاب هذه الأعمال الرائدة أو إعطاؤها الاهتمام الذى تستحقه ، ولذلك دفعتها إلى هامش الاهتمام الثقافى . صحيح أن هذه الأعمال قد نشرت متفرقة فى عدد من الدوريات التى كان باستطاعتها أن تغامر بنشر عمل طليعى مفرد . لكن جمعها فى كتاب كان أمرا صعبا وعسيرا .

ويشير هذا بوضوح إلى طبيعة تمزق الحساسية الفنية فى الأربعينات وإلى دور يحيى حقى فى تغيير هذه الحساسية وفى الترفع عن الانخراط فى تيار الرومانسية الزائفة الذى سيطر على الأقصوصة المصرية فى الثلاثينات وفى جزء كبير من الأربعينات خلال أعمال محمود تيمور ومحمود كامل . ويفسر لنا أيضا لماذا انسحب عدد من كتاب المدرسة الحديثة الموهوبين من سيرك الكتابة الأقصوصية فى الثلاثينات وكفوا عن الكتابة كلية بعد ذلك بقليل مثل محمود طاهر لاشين وأحمد خيرى سعيد . ولماذا ضاعت أعمال محمود البدوى الأولى برغم أهميتها البالغة فى ضباب التجاهل والنسيان بينما كان يعاد نشر مجموعات محمود كامل عدة مرات فى العام الواحد طوال الثلاثينات .

كما تشير حقيقة نشر مجموعتين ليحيى حقى فى عام واحد (١٩٥٥) إلى أن الجهود العديدة لكتاب كثيرين مثل عادل كامل وبشر فارس وفتحى غانم ويوسف الشارونى فى الأربعينات وفى كتابة الأقصوصة وكذلك جهود البير قصيرى وجورج حنين وأنور كامل ومحمود العالم وكامل زهيرى فى الترويج للحساسية الجديدة فى الفترة نفسها لم تذبح إدراج الرياح كما يقولون . وأن الواقع الثقافى قد أصبح مستعدا ، بعد أكثر من عشرين عاما ؛ لاستيعاب أقاصيص يحيى حقى وإدراك قيمتها الفنية والمضمونية .

(٤)

لا تعنى قلة أقاصيص يحيى حقى باى حال من الأحوال ضيق عالمه الأقصوصى أو محدوديته . فعلى العكس من معظم معاصريه لم يحصر حقى نفسه فى عالم الطبقة الوسطى فى المدينة أو

والنبات والحيوان وغير ذلك من العناصر التي
تبلور رؤية الشخصية وأعماق التجربة التي
تعيشها .

والإضافة الى المعرفة العميقة بالتجربة
والشخصية مما يعتقد يحي حتى أن الأقصوصة
الجيدة هي أقصوصة ذات مقدمة طويلة محذوفة،
لأن هذا الحذف يدفع القارئ الى الاحساس منذ
السطر الأول بأنه ازاء عمل حي وجو فني
متكامل (١٩) . وقد التزم حتى بهذا المبدأ منذ
البداية ومكنه الالتزام به من خلق وحدة التأثير
ووحدة النغمة أو الوقع في أقاصيصه فضلا عن
ارتداد بقاع جديدة فيما يتعلق بدرجة النغمة
والإيقاع . ويعتقد حتى أيضا أن على القصص أن
يكون ملاحظا من أرفع طراز . لأنه ما أن يكف
عن الملاحظة حتى يكف عن أن يكون فنانا . (٢٠)
فالملاحظة البصرية الحساسة جوهرية بالنسبة
للأقصوصة الا تخرج بها من دائرة النثر الميت
الى آفاق السرد الفني أو بالأحرى القصى المتوهج
بالحياة والقادر على تجسيد الشخصية والحدث
على السواء .

وقد ركز يحي حتى على دور العين والخبرة
البصرية في مقابل الدور التقليدي للأذن والخبرة
السمعية والألعاب اللفظية . وقد أدى هذا الى
تخليص الأقصوصة من الحشو والمعلومات
السردية والمواعظ والأحكام الأخلاقية والى ظهور
أسلوب جديد يتم فيه الأخبار الفني عن طريق
القص والإيهام بالصورة التي اكتسبت معها
الأقصوصة طاقة شعرية مؤثرة . ومن السمات
التي ترتبط بالاهتمام بدور الخبرة والصورة
البصرية مسألة تقديمه للحدث والشخصية في
ضوء النهار . وهل يستطيع القراء حياة الليل
المترفة ؟ انه يقدم عالمه في ضوء الشمس
الساطعة . نادرا ما يظهر القمر في عالمه ، وإن
ظهر فانه يطل كموضوع للسخرية الماكرة .

وفي ضوء النهار تبدو الأشياء واضحة ،
وحتى مغرم بالوضوح والنقاء والطبيعة المريثة
بتنوعاتها الثرية . وولمه بوصف الطبيعة
وتصويرها ليس بأي حال من الأحوال تدلها في
هوى المشهد الطبيعي الجميل ! ولكنه وسيلة

يقتصر على رؤية العالم عبر منظورها الطبقي .
ولكنه حاول أن يقدم الى جانب شرائحها المتعددة
إبناء القاع الاجتماعي في المدينة والقرية على
السواء . فحفل عالمه بالعديد من النماذج
البشرية الملهمة والثرية في إنسانيتها أو
تجربتها برغم هامشيتها الاجتماعية بصورة يعد
معها عالمه من أوسع العوالم الأقصوصية رقعة .
اذ نجد فيه العديد من شرائح الطبقة الوسطى
المصرية ونماذجها الدالة والمأساوية معا . كما
نعثر فيه على العديد من الخدم والباعة الجائلين
والحرفيين والشحاذين والمبخرين والدراويش
والعاهرات وبائعي الروبايكيا والمحاطبات والرعاة
والفلاحين وقاطعي الأحجار والمجرمين وغيرهم
كثيرين .

وحتى يستطيع يحي حتى تصوير هذه
التنوعات الخشبية على الشخصية المصرية فانه
يركز عالمه جغرافيا حول محورين أساسيين
أولاهما حي السيدة زينب الشعبي وثانيهما
القرية المصرية في الصعيد . ومن خلال هذين
المحورين استطاع أن يقطر بالفن روح مصر وأن
يسير تيارات حياتها التحتية اجتماعيا وروحيا
وفلسفيا في المدينة والقرية على السواء . وإن
يتجاوز السمات السطحية للمنطقة التي يتعامل
معا والصبغة المحلية للأحداث أو الشخصيات
ليصل الى الانساني والعالم دون التضحية بتوهج
التجربة أو خصوصيتها .

وقد حاول حتى منذ بداياته المبكرة أن يتجنب
اللون المحلي وأن يقدم نماذج إنسانية فريدة
ومتميزة . فقد كان واعيا بأهمية الاختيار كمعصر
فني هام : ولذلك لم يحوم طويلا حول كشوفه
الفنية والمضوضونية الأولى مثل محمود تيمور ، بل
حاول ارتداد بقاع بكر جديدة مع كل محاولة
أقصوصية . وتجنب تبني شخصياته وتجاربه .
فقد آمن من البداية بضرورة التركيز والتجريب
وبأهمية الخبرة العميقة والرعاية بالتجربة
الإنسانية التي يتعامل معا وبالشخصية التي
يحاول أن يقدمها ، بكل ما فيها من تفاصيل دالة
دقيقة ، وبكل ما تتطوى عليه كل منهما من قيم
ومعتقدات وأساطير وحكايات وخرافات وأغاني
وأشئلة وطقوس ومعلومات شعبية عن الطقس

والتعامل معه فحسب ، بل وعن الاختلافات الأساسية والخفية بين شريحتين اجتماعيتين وأسلوبهما في الحياة . حيث نجد أن آثار نفس الحدث العرضي الذي يتعرض له الكلبان تختلف اختلافا جذريا من حيث وقعها على الأسرتين بصورة تكشف لنا عن قيم كل منهما ورؤاها وعلاقتها بالعالم وبالأخرين معا . وعندما يجيء الليل نجد أن الأسرة الفنية قد ألغت هذا الحدث العرضي وألغت معه جزءا من إنسانيتها بينما عجزت الأسرة الفقيرة عن فعل نفس الشيء واستسلمت بحس مأساوى ولكنه إنساني لتضاريف هذا القدر الغنى الغشوم .

والليل رمز هام في عالم يحيى حتى . فهو لأه الذين يعيشون بالكاد حياة النهار لا يستطيعون التمتع بدعة الليل في (عنتر وجولييت) . وتبدو طبيعة التناقض بين الليل والنهار على الصعيدين الواقعي والرمزي معا في أعمال يحيى حتى الأخرى بصورة واضحة . لأن تقديمه لعماله في ضوء النهار القوي يؤدي إلى الاحتفاء بالجوانب النهارية من حياة شخصياته من عمل وصراع من أجل الحياة بطوقها اليومية العديدة وإلى دفع الجوانب الليلية إلى هامش عالمه . بصورة يبدو منها أن النهار يخرج بالإنسان إلى العالم الاجتماعي الرحب بينما ينقش عليه الليل وهو في أضعف حالاته وحيدا مجردا من حماية المجتمع له .

ولذلك نجد أن الليل في عالم يحيى حتى كئيبا قاسيا لا إنسانيا وملينا بالمخاوف . أنه الوقت الذي ترتكب فيه الجرائم (٢٤) وتحاك المؤامرات . ان وصف الليل في (البوسطجي) (٢٥) والذي يبدأ « ليل في ظلمة العمى تلفح به الكون مرغما ... الخ » يربط الليل بالعمى والقيود والسلاسل والثقل والأكفان وكثير من الهموم والمخاوف الغامضة ويجعله مسؤولا عن مخاوف الشخصية ومعاناتها . بينما نجد أنه يرتبط في (قصة في سجن) بالحفايش والباعوض والمؤامرات والأحزان والموت ، ولا غرو فإنه مقدم على أنه جثة النهار .

أما النهار فإنه - على عكس الليل - يرتبط بالألوان الزاهية والعواطف الواضحة وطقوس

لتحقيق التكامل بل والتوحد أحيانا بين الإنسان والعالم المحيط به ، بصورة تتخلق معها تفاصيل العلاقة الجدلية الحميمة بين الفقراء والطبيعة عامة ؛ وبين فقراء مصر وحيواناتهم الأليفة خاصة . فمذ فجر التاريخ والعلاقة بين الحضر والحيوانات التي يتعامل معها متأصلة في الضمير القومي باعتبارها أحد تجليات علاقة أعق بالكون وبالخالق معا . وما أكثر صور الحيوانات وتمثيلها بين آثار مصر القديمة وألقتها ، ناهيك عن أن ساعة القرية الزمنية لا تزال صياح الديك أو شقشقة الطيور أو أخذ الحيوانات إلى الحقل أو حلبها أو العودة بها إلى المنزل بعد يوم العمل الذي تحتل فيه هذه الحيوانات دورا ومكانة طقسية واضحة .

ومنذ بداية حياته الفنية وحتى مشغول بتصوير الأبعاد المختلفة لهذه العلاقة أو بالأحرى باستخدام شتى تجلياتها للكشف عن طبيعة الشخصية وبلورة رؤاها الدفينة . ففي (فله - مشمش - لولو) يستخدم هذه العلاقة لتصوير الاختلافات الدقيقة في موقف شخصياتها من الواقع . وفي (قصة في سجن) (٢٦) نجد أن هذه العلاقة جزءا أصيلا من رؤية بطلها القدرية والغرائية للواقع ، وأن هناك تماثلا غريزيا بين مصائر الحيوان والإنسان في هذا العالم . أن جمال وصف قطع الغنم أو موت كلب البطل في هذه الأقصوصة لا ينبع من عنوبة الأسلوب بقدر ما ينبثق عن التكامل الخلاق والتفاعل الجدلي بينهما وبين الحدث الأساسي . أما في (كوكو) (٢٢) فإن علاقة البطل بطيوره هي التي تمكن البطلة من رؤية الجوانب العميقة التي أخفقت في اكتشافها في شخصيته .

وفي (عنتر وجولييت) (٢٣) فإن العلاقة بين الإنسان والحيوان تصبح هي الموضوع الرئيسي للعمل ، والوسيلة الحساسة والفعالة في بلورة شخصياته ، وفي تمكينهم من رؤية أنفسهم والواقع من حولهم في ضوء جديد . وتستخدم هذه الأقصوصة الصور الشعرية واللغة الإيقاعية لتصوير الأبعاد المختلفة للعلاقة بين كلبين وأصحابهما . ولا يكشف لنا ذلك عن إيقاع وطبيعة اتجاهين متعارضين في رؤية الواقع

المحورين في معظم أقاصيصه بحيث يساهم كل منهما في بطولة الآخر وإبراز ملامحه . وهذا التداخل واضح الى حد كبير في صعيديات يحيى حتى التي تتشابه فيها العناصر المأساوية بطقوس الحياة اليومية وبموقف الشخصية من نفسها ومن العالم من حولها .

(٥)

وقد مكن هذا التداخل أو بالأحرى الاندغام بين محوري الصراع يحيى حتى من أن يبلور في (صعيدياته) لأول مرة في تاريخ الأقصوصة المصرية روح ونبض ولامع الحياة الحقيقية والبشر الحقيقيين في صعيد مصر : لأنه كان مسلحا بخبرة حقيقية بالمواقف والشخصيات التي يتعامل معها وببصيرة شفيفة مكنته من النفاذ إليها . فضلا عن أنه لم يتصور الأقصوصة - كما هي الحال مع أغلب معاصريه - وسيلة لتحقيق نوع من المسح الاجتماعي للواقع المصري ، ولكنه رآها كشكل فني ناضج ومتناسك وقادر على التغلغل في الواقع والوصول الى أعماق تياراته التحتية .

وفي أقصوصته الطويلة (البوسطجي) (٢٨) وهي أهم صعيدياته نجد أن الصراع الذي يدور بين بطلها عباس وذاته القلقة المحبطة الحائرة لا يقل في حدته وتعقيدته عن الصراع بينه وبين العالم الخارجي . وتحت محوري هذا الصراع المتشابكين أو المتداخلين يتخلق صراع آخر أعظم وأشمل بين لخلق وقيم المدينة وأسلوب الحياة فيها وبين عادات القرية ومزاجها الأخلاقي والاجتماعي والنفسى . وبعد أن يقدم لنا الكاتب الصراع الخارجي بين عباس والقرية في المشهد الأول من هذه الأقصوصة الممتازة « ابلاغ وزاء ابلاغ » نتعرف في المشهد الثاني « عباس أصله وفصله » على التكوين الاجتماعي لعباس وعلى خلفيته الثقافية والمضاربة من خلال القصص الهادئ المناقض في إيقاعه ولقته وضميره الثالث في السرد للمشهد الأول ، والذي نتعرف فيه ومنه على حياة عباس في القاهرة طالبا وموظفا .

وما أن ينتقل الحدث الى القرية حتى يتغير اللغة ويتغير الإيقاع ؛ ليس فقط للتمهيد للأحداث الهامة القادمة ولكن أيضا للبرهنة على مدى تورط

الحياة اليومية البسيطة . انه الزمن الذي يدور فيه الحدث الرئيسي في ضوء النهار الساطع ؛ مما يتطلب بالتالي درجة عالية من الوضوح بكل معاني هذه الكلمة وظلالها . ويحيى حتى شديد الولع بالوضوح : وضوح اللغة والشخصية والحدث (٢٦) . ويعتقد أن الخبرة الحقيقية بما يتناوله الكاتب ضرورية لتحقيق هذا الوضوح غير أن الوضوح في أعمال يحيى حتى ليس قرين المباشرة أو ارتفاع الصوت ولكنه منهج فني في التعامل مع المادة الابداعية بالصورة التي تمكن الكاتب من تحقيق درجة عالية من التركيز والشاعرية معا . ليس هذا فقط لأنها تحتم تجنب كل أشكال التلعثم والغموض ولكن أيضا لأنها تنطوي على تجاوز كل الالاعيب والصياغات اللفظية الزخرفية ، ويتطلب خبرة أعشق بالبناء والشكل الفني ووعي مرهف بجاليات الصياغة الكلية للعمل الفني .

ويرتبط هذا الولع بالوضوح في أعمال يحيى حتى بالاهتمام بالعناصر التاملية في القصص بالصورة التي تكشف عن بصيرة مرهفة وقدرة تخيلية عالية . فأقاصيص يحيى حتى تتميز بالثراء والغزارة . فعلى عكس تيمور الذي تأثر بموباسان أو لاشين الذي وقع تحت سطوة نفوذ تشيخوف فإن يحيى لم يسقط في ظل أي كاتب أوروبي معين وإن كان من أوسع أبناء جيله معرفة بالأدب الأوروبية ومن أكثرهم عضما لها . صحيح أنه شديد الإعجاب بأسلوب توماس مان الدقيق في الوصف ، وبمقدرة ديستوفسكي على النفاذ الى أغوار النفس البشرية إلا أن دينه الأكبر هو دينه للأدب الشعبي والحكايات الشعبية ببساطتها وعمقها وتوهم صورها وعمق تأثيرها .

وإذا ما تركنا جانبا تضيئه للكثير من الأمثال والأغاني الشعبية والصنوبر الفلكلورية والاصطلاحات العامة الدالة في أعماله سنجد أن بناء الأقصوصة عنده يعتمد - كالحكاية الشعبية - على الشخصية ويتناولها في اشتباكها بالخلفية الاجتماعية التي تعيش فيها . ويدور الصراع في أقاصيصه حول محورين أساسيين : أولهما الصراع بين البطل وذاته وثانيهما الصراع بينه وبين العالم الخارجي . وتتداخل خيوط هذين

لأن ما بدأ كنوع من التلصص البصرى على أسرار القرية سرعان ما تحول الى موقف عيشى مأساوى .
اذ خلف هتك شرف مهنته المقدس من أجل الاطلاع على أسرار القرية فى نفسه احساسا عميقا بالذنب دون أن يشفى غليله من القرية أو يعرف حقيقة لغزها المفلق . فمعرفة عباس بالقرية بعد قراءة خطاباتهما لا تزال فى نفس ضحالة معرفته بها قبل قراءتها . أما سحر انتهاك المحظور والاطاحة بمقارع التحريم فقد تبخر وتحول ازاء تكرار الخطابات وضحالتها الى ملل جديد وثقيل تزداد به عزلته عن القرية وتكرس فى قيايه وحدته

غير أن سقطته المأساوية ما تلبث أن تربطه بقصة عاشقين فى صراع مع قيم القرية ومواضعاتها . ويقدم لنا المشهد الثالث « جميلة وبنت ناس » قصة حب جميلة وخلييل التى ستربط الأقدار - كما فى المأسى الاغريقية - مصيرهما بمصير عباس . فقد تعلمنا مثل عباس فى المدينة وتعرضا - بل اكتسبا - الكثير من قيمها وافكارها ورواها . وعادت جميلة - كعباس - الى سجن القرية . وهذا التماثل بين جميلة وعباس لا يدعنه فقط الى الاحساس بمشاكلتها والتعاطف معها بل يقوده الى الاهتمام بها ثم التورط فى قصتها . ويصبح هذا التورط وسيلة غير مباشرة للتواصل مع القرية والتغلب على عزلته عنها .

غير أن الطبيعة السرية لمحاولته لفك حصار القرية حوله ما تلبث أن تؤدى الى تعقيد حياة جميلة - الانسان الوحيد الذى يتعاطف معه فى خضم هذه القرية المعادية - والى توجيه ضربة حاسمة ، وإن كانت عفوية وغير مقصودة ؛ لميائتها ومصيرها . ولا تؤدى هذه الضربة الى تدمير حياة جميلة وحدها ؛ بل الى تدمير حياة عباس نفسه قبل أى شئ آخر .

أما المشهد الرابع « فرجة ما تبت » فانه قصير متوتر عنيف ليعبر قصره وتوتره عن حدة محاولة خليل لانقاذ جميلة وعن قصورها معا . وتخفق هذه المحاولة بسبب اختلافات مذهبية داخل الديانة المسيحية ذاتها تتطلب بعض الاجراءات

الشخصية فى الموقف وحدة انخراطها فيه . ومن هنا يطرح الكاتب الضمير الثالث وراء ظهره ويلجأ الى الضمير الأول - وليس هذا القصد بالضمير الأول من النوع الذى نحس فيه باننا ازاء قناع لقص الضمير الثالث يتحقق فى اطار الضمير الأول أو باننا ازاء سرد بالضمير الأول مجاهد ومتجرد وموضوعي . ولكنه قص الضمير الأول المشارك موقفيا وانفعاليا فى الحدث . ومن هنا يكتسب السرد آنية وحركية واضحة وتسم اللغة بالطرادة والطلاقة والجرارة والتوسع .

وأومن حرارة هذا القص وطلاقته نحس بالمأساة وعلى تتخلل أمام أعيننا . فعباس - ابن المدينة الشاذ - قد أخفق فى إخفاء احساسه المروع بالصدمة عندما أقبل الى هذه القرية الصعيدية الضئيرة ، ناهيك عن القدرة على التغلب على هذا الاحساس . ومن هنا فانه لا يسذل أية محاولة لهم هذه القرية أو الدخول الى عالمها ؛ بل وأكثر من ذلك ، فانه - ودون أن يعي - يحكم قبضة سنجينها على روحه ويغلق بنفسه معظم منافذ الغول الى عالمها ويجهز على معظم امكانيات فك حصارها المبطل له . وبذلك تزداد القرية غربة وغرابة أمام عينيه ويزداد عالمها عداوة له ، وأمن هنا تصبح المواجهة حتمية

وتجى هذه المواجهة بداية فى صورة حدث ناله لا شأن له ، ولكنه ينتج فى تكريس عزلة البطل وتكثيف احساسه بالسجن والعجز والوحدة بصورة تصبح معها الحاجة الى الخلاص حاجة ملحة ، غير أن طلبه للخلاص وبحثه عن هذا الاتساق المفقود بينه وبين نفسه وبين العالم من حوله ما يلبث أن يعيق احساسه بالوحدة وأن يتم بحثه عن مخرج من سجنه وأزمته بميسم كيشوتى طاهر . اذ يبدأ بارتكاب هذا الخطأ المهنى الذى لا يفتقر والذى يجترح فيه لا شرف مهنته وحدها وإنما شرفه هو الشخصى وراحته عندما يأخذ فى فتح خطابات القرية وهتك أسرارها التى أؤمن عليها .

وقد كان عباس مدفوعا الى ذلك باحساسه العميق بالملل والعزلة وبرغبته فى الانتقام من القرية لعدوانيتها تجاهه . غير أن هذا الخطأ الهتئ سرعان ما يتحول الى سقطته التراجيدية .

لواضعات غسل الشرف المثلوم • ويسقط عباس
ضحية تبيكت الضمير وفريسة احساس مري
بالذنب • ويصاب بانهايار عصبي يترك على أثره
القرية •

وتصور لنا هذه الاقصوصة كيف تستطيع
قرية صعيدية متواضعة ككوم النحل أن تخضع
بل تقهر هاتين الشخصيتين المتمردتين ، وتبرز
لنا مدى قوة هذه القرية وسلطانها ومدى هشاشة
بطلها المتعلمين وضعفها • وتبدو لنا الحياة في
القرية صلبة متماسكة قوية الى حد قدرتها على
التأثير العضوى المحسوس على عباس • فللقرية
منطقها وقانونها الاخلاقي ووسيلتها لفرضها
معا • وتقدم لنا التفاصيل القليلة عن حياة القرية
كانها مراسيم دقيقة وأحداث طقسية مقدسة تتم
بكبرياء وروانة •

وتدير الأقصوصة صراعها في القرية وعلى
أرضها حيث يبدو بطلاها معزولين مختلفين
ومحاصرين بينما تستطيع القرية تعبئة كل قواها
ضدهم • ومن هنا تبدو للمركة وكأنها معركة
فردين أعززين معزولين عن بعضهما غير قادرين
حتى على مساعدة بعضهما البعض ولو عاطفيا مع
عالم باكمله • معركة غير عادلة ضد عدو غير
مرئي في أرض تبدو حتى طبيعتها معادية وقاهرة
ومبهظة • وتزداد هذه المعركة حدة وعيشية لأن
تقدير كل منهما للموقف أقل بكثير من وهمه
عن نفسه ، ومن هنا فانهما لا يدركان الا بعد
فوات الأوان انهما يخوضان هذه المعركة لعزولين،
بل وعلاوة على ذلك معصوبى العينين •

وعندما تجيء لحظة المواجهة الحاسمة فانهما
يتخيلان عن عقليهما وعن كل مصادر قوتها
ويخوضان المعركة وفقا للقواعد التي تملئها
القرية • ولذلك كان طبيعيا أن يخسرها • وتبدو
أفعال القرية منطقية ومحكمة التدبير أما
تصرفاتها فانهما مجرد ردود أفعال أو احتدامات
غضب أو يأس • وليس أدل على ذلك من حادثة
ختم الخطاب • كما أن معظم تصرفاتها تصور أثر
عالم القرية المبهظ على هاتين الروحين الهشتين
المعذبتين معا ، بالطريقة التي يعكس صراعها مع
العالم الخارجى صراعا باطنيا أعرق مع الذات •

الكهنوتية أو الكنيسة التي قد تستغرق أسابيعا
وليس بطاقة جميلة ، ولا حتى خليل الصبر على
هذا الزمن • ويؤدى هذا الى تصعيد مشكلة
جميلة واغلاق دائرة الحصار حولها من جهة والى
إبراز الطبيعة المعرفية لأزمته ، حيث أن جهلها
بهذه التفاصيل المذهبية أو بالأحرى الثقافية
– بالمعنى الاجتماعى للثقافة – السخيفة يصبح
معولا حاسما ضدها • وتصبح المفارقة هنا أن
جميلة المتعلمة – وهى هنا شبيهة لعباس – تتحول
الى ضحية لجهلها ؛ وأن أزمته ترتوى – مثل أزمة
عباس تماما – من لا وعيها بمواضعات الحياة فى
القرية وتقليدها ومن تعاليتها غير الواعى ووليد
تعليمها على حياة القرية التى تحكم قبضتها
كالطوق والاسورة – على حد تعبير يحي الطاهر
عبد الله – على كل فرد فيها •

وهنا يبدو واضحا أن المعرفة التى اكتسبتها
جميلة فى المدينة ليست فى مصلحتها • فعندما
عادت الى القرية أحضرت معها « قبعات وكتب »
أعجوبتين فى بيوت القش والطين • وقد تسامحت
القرية مع هاتين الأعجوبتين ولكنها وقفت بحسم
ضد أهم الأعاجيب التى جلبتها جميلة معها وهى
اتجاهها الجديد إزاء تقاليد القرية ومواضعاتها •
ويرمز الجنين الذى ينمو فى أحشائها الى التغيرات
الداخلية التى انتابت هذه الفتاة البريئة • •
هذه التغيرات المحرمة تحريم علاقتها الآئمة
بخليل •

وتبلغ الأقصوصة ذروتها مع الشهد الخامس
والأخير « سقطت البوسطجي » التى يربط مصير
جميلة بقدر عباس • وفى لحظة هياج ولدها القهر
والملل يختم عباس خطابا هاما من خطابات خليل
الى جميلة ويصبح بذلك عاجزا عن اعادته الى
مظروفه وتسليمه لها ، ويقطع بالتالى جسر
رسائلها مع خليل وأملها فى الخلاص من أزمته •
لنشهد بعد ذلك كيف يتخطى كل من عباس
وجميلة فى شبكة هذا الفخ المحكم الذى أغلقاه
على أنفسهما وهما يحاولان الخلاص من سجن
القرية المقيض • وكيف يتحولان الى ضحيتين
للصراع الدامى بين قيم المدينة وقيم القرية من
ناحية ولعملية التغير الحضارى من ناحية أخرى •
وما تلبث جميلة أن تقتل • يقتلها والدها استجابة

وكلما خسرنا جولة فى معركتهما مع العالم الخارجى
كلما اشتدت حدة صراعهما مع ذاتيهما .

(٦)

توشك الاقصوصة التالية «للبرسبجي» فى
مجموعة (دماء وطن) أن تكون تكملة لها أو
بالأحرى ردا عليها . لأن (قصة فى سجن) (٢٩)
تقدم لنا الوجه الآخر للعملة : ضعف القرية
وعشاشنة قيمها وقدره القادم إليها من خارجها
- الفجرية فى هذه الحالة - على التسلسل الى
منطقها وهتك أكثر مناطقها قداسة وتحريما
وأخيرا فرض ارادتها على عالمها القيسى والواقعى
مما . وحتى يستطيع يحي حتى أن يجسد لنا
حيرة القرية وارتباكها ازاء هذا الموقف دون
الزراية بها أو الوقوع فى برائن المبالغات الزائفة
فانه يلجأ الى اسلوب المفارقة البنائية الساخرة
التي تكسب الموقف والشخصيات معا منطقية
واقعا .

غير أن اقصوصتى (ازالة ربح) (٣٠)
و (حسيير الجامع) (٣١) تعودان من جديد
تؤكدان صعوبة التغلغل الى عالم القرية الصعيدية
المغلق أوفض مغاليقه وصعوبة فهم «ابن المدينة»
لمطلق هذا العالم وطقوسه وتقاليده . وتشيران
الى أن المكان الوحيد الذى يستطيع أن يشغله
ابن المدينة فى حياة القرية الصعيدية مكان
هامش فى نوع من المعتزل الخاص . وأن حياة
القرية الحقيقية لا يمكن اختراقها أو المشاركة
الفعليه فيها . بل أن (قصة فى سجن) نفسها
تعتبر هى الأخرى تأكيدا لهذه المقولة لأنها تبرهن
على استحالة اختراق الطريقة عالم القرية
الصعيدية فى وجود حراس القيم وصانعى
التقاليد فيه . وعلى أن الطريقة الوحيدة لتحرير
ابن القرية من قبضة قانونها الصارم لا تتم الا
بعد الابتعاد به عنها . لكن ما أن يخرج البطل
من قبضتها حتى يواجه التحقق والضياع معا .

أما (أبو فودة) (٣٢) فانها تقدم لنا محورى
الصراع بين الذات والعالم وبينها وبين نفسها
فى جو صعيدى مثقل بالعناصر القدرية
والأسطورية . ترسم فيه الاقصوصة ملامح

التناقض والتماثل بين الانسان والطبيعة التي
لا تلعب دور الخلفية أو الظاهر الهادئ، المحايد
وانما تصبح مفرداتها كالنيل والجبل وطقوس
الحياة اليومية فى الصعيد من العوامل الفاعلة
فى صياغة الحدث وبلورة نسيج الاقصوصة
وبناها ورسم ايقاعها المتميز . بصورة يتداخل
معا موضوع القصة من جنس وموت وشخصياتها
ومكانها وعناصر الطبيعة المحيطة به فى نسيج كلى
واحد : هو النسيج - الصعيد .

فالصعيد فى هذه الاقصيص جميعا ليس
مجرد المكان الذى تدور فيه أحداثها أو تعيش به
شخصياتها ولكنه حياة متكاملة بذاتها . حياة
متعددة الأبعاد لها أسرارها وخوافيها وغوامضها .
فقد استمرت الحياة وتواصلت فى هذا الجزء
الجنوبى من مصر لآلاف السنين دون أن تعثرها
سوى تغيرات طفيفة من حيث الجوهر ، ودون
محاولة حقيقية لفهم أسرار هذه الاستمرارية
والتماسك - ولا أقول الثبات - ومعرفة منطقها
ومواضعها . ولذلك حاول يحي حتى أن يستخدم
بصيرته النافذة وقدرته الحساسة الفارقة على
الوصف لعزقة كنه حياة الصعيد ومكوناتها المادية
والروحية .

وقد استطاع يحي فى صعيدياته الخمس أن
يلمس أعماق هذا العالم الذى تكتنفه الأسرار ؛
بنيله القوى الطيع ؛ وجبله الملغز العويص ؛
وواديه المنبسط الحشن ، وليله الدامس الخوف ؛
وقمره الذى يضيئ على الليل غلالة متأمرة
شفيهة ، وشمس المحرق ؛ وحيواناته الأليفة .
وتمكن من الكشف عن الجانب الطقسى فى تفاصيل
حياته اليومية ومن القبض على ايقاعاتها التحتية
الدفينة وتوظيف هذا كله فى توسيع أفق الحدث
ومد جذور الشخصية فى محيطها الثقافى
والاجتماعى . وقد وضع يحي يده على نبض مصر
الحقيقى من خلال مزج الشائق والحساس بين
عناصر الطبيعة وطقوس الحياة اليومية فى القرية
وبلور بذلك ايقاع هذه الحياة الهادئة الرتيبة التى
تنطوى على جوهر معتقدات مصر الاجتماعية
والروحية والأسطورية . حيث ينبض قلب مصر
على امتداد مجرى النيل وتمضى الحياة خسنة
ولكنها ممكنة فى قبضة هذا القدر العائى الذى

(قصة في سيج) و (انازة ريحة) و (حنير الجامع) • ويستعمل المقارعة القدرية التي يدعو فيها أن الله أو القدر أو القوى الكونية تتعبد التلاعب بالأحداث بالصورة التي تؤدي الى احباط البطل أو السخرية منه في (البوسطجي) و (أبو فودة) • وقد أدى استعمال هذه المقارعات البنائية الى انضاج الشكل الاقصوي وتخليص العمل من حضور الكاتب الرايح ومن العناصر الوعظية أو التعليمية

وحتى يبلور حتى مفارقاته باعتبارها وسيلة بنائية هامة في العمل الاقصوي فإنه يلجأ الى أسلوبين أساسيين من أساليب السرد الاقصوي: وهما أسلوب التسلسل السببي أو المنطقي وأسلوب التتابع الكيفي (٣٣) • وينطوي التتابع التدريجي للحدث الاقصوي عنده على الانتفا، الدقيق للمشاهد والملاحظات الجوهرية والمثيرة في حياة الشخصية بالصورة التي يستطيع فيها الجزئ الكشف عن الكلي • لأنه كويليام بليك « يرى الكون في اصغر حبة رمل فيه » • وينتقط حتى لحظات التحول والتغير والأزمة في حياة شخصياته ثم يعاينها بأكثر الطرق بساطة ولا مباشرة • ويدعم حتى مفارقاته ويعززها بالاستخدام الراوي غير المصنوع من الخطأ؛ بحيث يصبح راوي الحكاية مشاركا فيها • ومع أنه ليس أحمقا أي مخيولا فإنه مضارب بنوع من معنى البصيرة حيث يرى دوافعه الذاتية ودوافع وتصرفات الشخصيات الأخرى عبر المنظور الشائه المحكوم بتحييزات ومصالحة الذاتية « (٣٤)

(٧)

يتميز تناول يحيى حتى لقضية «مصرية» الأدب المصري الحديث وهي من القضايا التي كانت مطروحة على نطاق واسع في الثلاثينات بالعق والفردية بسبب من بصيرته الشفافة واتجاهه التأمل الواضح • فعلى العكس من معاصريه الذين تصوروا أن السبيل الى تحقيق مصرية الأدب هو حشو بالوقائع والأحداث الشعبية واستخدامه لانجاز نوع من المسح الاجتماعي للمهموم والمشكلات الشائعة، لجأ حتى الى جذور هذه المشكلة من خلال تصوير جيرة مصر ازا الاختيار

يطبق بقلبه للحكم على الطبيعة والانسان معا • وتتكامل حياة الانسان بالطبيعة والتيل والحيوان بنفس تكاملها بالعلاقات الاجتماعية والانسانية المعقدة • وحتى الآن لم يقدم لنا أى من كتاب الاقصوة المصرية أهمية التيل أو الحيوانات في حياة القرية الصعيدية بنفس العمق والرافة التي قدمها يهنا يحيى حتى في هذه الصعديات الباكرا • ولم يستطع أى منهم - باستثناء بعض أعمال يحيى الطاهر عبد الله - أن يمد جذور الانسان في بيئته الصعيدية بهذا العمق وتلك القدرية الاسطورية التي يتخطى معها الانسان في قبضة قدرات بالصورة التي تضي على تلك الحياة البسيطة بعدا فلسفيا •

وتعد القدرة على استشراق الأبعاد الفلسفية والانسانية في أكثر الأحداث والشخصيات بساطة وعادية واحدة من أهم اضافات يحيى حتى الباكرا الى فن الاقصوة العربية • ففي تقديره لتلك الدورة القدرية - التي تبدأ بالتمرد الذي يقاطع تدفق الحياة العادية ويستدعي العقاب الذي تستعيد بعده الحياة مجراها الطبيعي والتي سنتناولها فيما بعد بشئ من التفصيل - يتناول حتى دور المصادفة ليست باعتبارها حدثا غير متوقع يعترض الحدث الرئيسي ويشبهته مناره ولكن باعتبارها جزءا جوهريا دالا وموظفا في العمل الاقصوي • فموت أم أحمد المفاجئ، في (البوسطجي) يجسد لنا العواقب المخيبة لسقطة لبوسطجي الواهنة • أما الانفجار العرضي لشحنة متفجرة في (أبو فودة) فإنه يقفل دائرة الجريمة والعقاب التي تطالب بالاكتمال • بينما تؤدي مقابلة بطل (انازة ريحة) العرضية للعمدة الى الكشف عن الكثير من الوقائع وازاحة الغصاة عن عينيه وتطوير الحدث ككل •

وقد نجح حتى ببراعة فنية واضحة في دمج هذه الأحداث العرضية في نسج الحدث والمبكة بشكل محكم لأنه يعتمد على المنهج الفني في التعامل مع الوقائع والجزئيات الاقصوية من جهة ، ولأنه يلجأ الى استخدام المقارعة الدرامية والقدرية كمعصر بنائي هام • اذ يستخدم المقارعة الدرامية التي يشارك فيها القارئ، المؤلف معرفة بعض الحقائق التي تجعلها الشخصية في

معا فى عمل ترى متعدد المستويات : متعدد
النصوص : متعدد القراءات •

وتبدأ القصة - أى حكاية الأقصوصة - مع
بدايات سعى مصر نحو الحداثة : مع انتقال
الأسرة من القرية الى المدينة • ويكشف لنا الوصف
الدقيق للحظة وصول الأسرة الى القاهرة بضرية
سريعة ومشهد موجز (مشهد تقبيل أعتاب
السيدة زينب) عن الخلفية الثقافية والقيمية
وطبيعة العلاقة بين الأجيال فى هذه الأسرة •
بينما يقدم لنا وصف حياتها فى جوار السيدة
عن مكانة البطل المتميزة وعن نوعية الرسالة
التي على اسماعيل أن يبشر بها بعد أن تعرفنا فى
طفولته على الكثير من عناصر أصحاب الرسالات •
بينما ينقلنا المشهد التالى الى التعرف على ميدان
السيدة الصاخب الملى بالقراء والمساكين باعتباره
برية صاحبنا الخاصة ومهبط وحيه ومنبع رسالته
معا •

وفى المشهد التالى نتعرف على مظهر بطلنا وقد
بلغ الحلم وضجج جسده بنداء المراهقة وأخذ
يستمتع بيلمس الأجساد الأنثوية الفائرة فى
الزحام حول الضريح : وخاصة نعيمة ؛ ويحاول
أن ينفذ عن نفسه هذا كله من خلال تأملاته
الروحية التى تتمركز حول القنديل وتعطيه قوة
رمزية وإيحائية كبيرة • وقد رافقت هذه المحنة
الروحية سنة البكالوريا فأخفق فى الحصول على
التقدير الذى يفتح باب الجامعة ؛ غير أن فكرة
ارساله الى أوروبا للتعلم ما تلبث أن تختمر
وتتغلب على المخاوف الدينية والحضارية التى
تدفع الأسرة الى ربط مصيره بمصير ابنة عمه
فاطمة النبوية قبل الرحيل •

وتستغرق تجربة اسماعيل فى أوروبا سبع
سنوات - رقم سحرى له دلالاته - ولا نتعرف
عليها الا فى مشاهد استرجاعية Flash Back
بعد عودته • ونتعرف من المواجهة بينه وبين
عالمه الحبيب القديم عن فداحة التغيير الذى جرى
له ، وعن عمق التجربة العقلية والروحية التى
عاشها فى أوروبا خلال علاقته مع ماري - وهو
اسم له دلالاته الدينية أيضا - التى تعتبر تجسيداً
لكل ما فى أوروبا من تحرر وعقلانية وعلم

المجسدى فى معركة تصادم الحضارات وتصارعها
هذه فى إقصوصته الطويلة (قنديل أم هاشم)

وتعيد أن تناول يحيى حقى قضية تصارع القيم
وتنافسها الثقافى فى منتصف الثلاثينات فى
(البوسطنجى) (٣٦) حاول استقصاء أبعاد أوسع
لفنس المشكلة قرب نهاية الثلاثينات (٣٧) •
وقد شهد العقدين الأولين من هذا القرن بزوغ
الفكرة القومية والوطنية فى مصر بينما انشغل
العقدان الثالت والرابع منه بقضية الموقف من
الحضارة الغربية ومدى قبول مصر لها • وكان
وله حسين قد نشر عام ١٩٣٨ كتابه التفسير
(مستقبل الثقافة فى مصر) ويبدو أن (قنديل
أم هاشم) قد كتبت فى هذه الفترة اسهاما من
يحيى حقى فى هذه المناقشة •

ويعيد تناول يحيى حقى طرح هذه المشكلة من
جديد على أساس كيفية تعامل مصر مع هذه
الظاهرة الثقافية الجديدة دون فقدان احساسها
بذاتها أو بأصالتها • وقد أعادت طريقة طرحه
لهذا السؤال ونوعية الجواب الذى أوجت به
(قنديل أم هاشم) الحوار والتفكير من جديد
وخاصة بين النقاد الذين قدموا تفسيرات متباينة
لهذا العمل (٣٨) • ولا غرو (قنديل أم هاشم)
واحدة من أصعب الأعمال الأقصوصية وأكثرها
ارباكاً • لأنها تستخدم المفارقة البنائية فى تناول
مشكلة أخلاقية ونفسية محيرة بصورة تدفع
القارئ الى التعاطف مع بطلها والسخرية منه فى
الوقت نفسه لأن القصة تناشده أن يجد نفسه
فى شخصية البطل الذى يعجز نفسه عن بلورة
شخصيته أو التعرف حقيقة على ذاته •

فيطلها اسماعيل - الذى يستدعى اسمه
أصداء التضحية فى القصص الاسلامي - فى رحلة
بحث دائمة عن ذاته ، مشتت فى متاهة أخلاقية
متناقضة ؛ يصارع أو بالأحرى يعاني مشكلة
ذات أبعاد نفسية وأخلاقية شائكة • وحتى تقدم
لنا الأقصوصة شتى أبعاد هذه المعاناة تستعمل
الأدوات البنائية لثلاثة من الأشكال الأدبية وهى:
الساتير والاليجورى والقصة النفسية وتمزجها

وانسانية وواقعية تفكير وتوقد نشاط وتحرق
من التقاليد وإيمان بالفردية وتقدير للفن والجمال
والطبيعة . فهي في الواقع النقيض الكامل لفاطمة
النبوية ولكل القيم والمواضع التي قامت عليها
حياته في « السيدة زينب » .

ونعرف أن اسماعيل قد مر بتغير جذري في
معتقداته وشخصيته استبدل فيه مجموعة من
القيم الراسخة والمقدسة بمجموعة أخرى مشابهة
ولكنها مناقضة . وأن المواجهة بين هذه المجموعة
الجديدة والعالم القيمي القديم لابد وأن تسفر
عن نفسها . ونعرف أيضا أنه يرى بلده في صورة
فتاة جميلة مستهتا عصا ساحر فنامت وأنه المخلص
الموكل بإيقاظها وفك سحر طلسمها . وسرعان
ما تبدأ فصول هذه المواجهة التي وشت بطبيعتها
رحلتها في القطار من الاسكندرية الى القاهرة .
ولا تدور المواجهة في عقر داره فحسب ، بل
وترتبط بالقنديل الذي دارت حوله تأملات مطهره
الروحي في سنوات المراهقة .

وتأخذ المواجهة طبيعة الصراع بين إيمان ديني
أسطوري تمثله فاطمة يعينها المردتين والتي
ترمز في مستوى من مستويات التفسير الى مصر
العاجزة عن وضوح الرؤية ، وبين إيمان علمي
أسطوري يمثله منقذها اسماعيل العائد من
أوروبا . ومن الطبيعي أن يتحطم الإيمان العلمي
الأسطوري في هذه المواجهة لأن التفكير الأسطوري
أكثر تساوفا مع التفكير الديني . وأن يخوض
اسماعيل أزمة كيشوتية حادة تنهار فيها كل
الثقة بالنفس التي اكتسبها في أوروبا . ويصور
لنا المشهد العاشر في الأقصوصة كيف استحالت
المعجزة التي أراد أن يحقق بها رسالته الى اخفاق
يبرهن على انتصار القيم القديمة وعلى عماء النفس
والعقل معا .

ولا يجد مناصا من الهرب من عالم « السيدة
زينب » بأكمله الى أوروبا يمثله بنسبون
« مدام افتاليا » . وفي منفاء الاختياري
هذا يواجه الجانب الآخر من أوروبا التي يتجسد
فيه الشره والمادية والجفاف والجشع والعزلة
أوروبا بلا روح ولا جمال . ويواجه أيضا ذاته
في محاولة دامية لفرز النبي من المتمرد في

داخله والتخلص منها معا ليجد ذاته باعتباره
فردا في مجتمع . فقد فشل البنسيون في أن
يصبح برجه العاجي الذاتي ، ودفعه الى العودة الى
الواقع الذي عرفه والذي صدر عنه بعد أن قضت
« مدام افتاليا » في داخله على الاختيار الأوروبي
وألغته دون أن تعى ذلك .

ويجد اسماعيل نفسه في موقف محير . لأنه
يكشف أن زيت القنديل يحتل في البناء
الأسطوري القيمي لمجتمعه مكانه ما يسميه أوسنر
« الآلة الخاصة » التي لا يمكن التضحية بها
بسهولة . ويكتشف أيضا أن تدمير هذه الآلة
الرمزية لا يلقى الإيمان بها ، وأنه لا يستطيع أن
يتخلى عن إيمانه بالعلم ؛ ويكتشف في لحظة الهام
تشبه الوحي يمثلها المشهد الثاني عشر من
الأقصوصة أن القنديل كرمز هو المعادل الموضوعي
لنظم من الخبرة التي توشك أن تكون اسطورة
خاصة في حياة بيثنه وأسرته . وأنه « لا يمكن
تحرير الأسطورة من الدائرة السحرية بأفكارها
المجازية . حيث تصل الى ارتفاعات سامقة من
الشاعرية والروحانية ، ولكنها لا تقترب أبدا من
العلم . غير أن اللغة التي ولدت في نفس الدائرة
السحرية هي التي تمتلك القدرة على تحرير
الأسطورة وفك طلاسها لأنها تتطور بنا من
مرحلة خلق الأسطورة في العقل البشري الى مرحلة
الفكر المنطقي والمفاهيم القائمة على الحقائق » (٣٩) .

ومن هنا ينسج اسماعيل شبكة لفظية
في نثاها مخاوف فاطمة وتردها ويخرق بها
الدائرة السحرية للأسطورة ؛ أو بالأحرى الخرافة
القائمة حول بركة القنديل وزيته . انه يستعمل
نوعا من التعويذة اللفظية التي يستخدم فيها
رؤى وصورا وأفكارا دينية والتي يستطيع بها
تخفيف الحاجز النفسي الذي وقف بين مريضته
والاستجابة لكل مهاراته العلمية التي لا تستطيع
الجزم - مع بعض الناقدين - بأنه قد طرحها كلية
وراء ظهره لحظة استخدامه الرمزى لزجاجة
الزيت . لقد أدرك اسماعيل أن فهم الواقع
واحترامه هو الخطوة الأولى لتغييره ، وما أن فهم
ذلك حتى استطاع أن يغير الواقع بحق ودونما
جهد شديد . غير أن عملية التغيير ليست احادية
الجانب ولا تضي في طريق واحد الاتجاه وانما

يؤثر تفاعلها المتبادل على موضوع التغيير وصنائه
•

ويبدو أن حتى يريد أن يشير - في أحد مستويات التفسير - إلى أن معارضة مواضع الواقع الاجتماعي وقيمه وتقاليده تعرض البطل اما للعقاب الاجتماعي أو للتضحية التطوعية بالنفس • فما أن تخطو الشخصية في عالم يحيى حتى خارج اطار عصرها أو حدود مواضع عالمها الاجتماعي حتى تصطدم بمجموعة من القيم الصلدة والمقدسة وحتى تعترض استمرار ما يبدو في رؤيته وكأنه الدورة الحزونية للزمن • أو الدورة القدرية • وبهذه الطريقة يتجاوز حتى ازدواجية عالم محدود تيمور السقيمة في تعامله مع شخصياته • لأنه يتعاطف مع الشخصية المتمردة دون السخرية من المواقف الاجتماعية أو محاولة البرهنة على صحة مقولاته المسبقة • وتبدو هذه الدورة الحزونية للقدر بوضوح في (قنديل أم هاشم) كما لاحظناها من قبل في (البوسطجي) •

(٨)

وتطل علينا هذه الدورة الحزونية للقدر في عدد كبير من أعمال يحيى حتى (إذا تبعتها في (سوسو) (٤٠) التي يعاني بطلها من العذاب بسبب تمرده على الأعراف الاجتماعية والأخلاقية لفترة طويلة قبل أن يعلن عزمه على التخلي عن حياة الخطيئة وعلى الكف عن انتهاك المواقف الاجتماعية والأخلاقية لمجتمع • أما في (السلم اللولبي (٤١) فإننا ازاء عرض ساخر لمحاولة صبي صغير لاختراق السلم الطيقي وعقابه القوي على هذا الفعل الذي يكشف لنا برغم ثقافته عن الكثير من تعقيدات السلوك الانساني الذي ينهض أساسا على الشك والريب وسوء الفهم •

ويعتبر العرض الفكاهي الساخر للحدث الأقصوى من الأدوات الفنية الفعالة التي يستخدمها يحيى حتى للاجهاز على المبالغات العاطفية الزاعقة وتخفيف حدة العناصر المأساوية • فالعرض الفكاهي الساخر واحد من السمات الأساسية لمفارقاته الدرامية في عدد من

أقاصيصه (٤٢) حيث تصبح ملجأ أساسيا من ملامح البناء الأقصوى وجزء رئيسيا من مكونات الموضوع الأقصوى نفسه • لأنها تضيف على الشخصيات عمقا وحيوية وتجعل الحدث أكثر واقعية واقناعا •

ولا تنبثق المفارقات الفكاهية الساخرة من محاولة بعض الشخصيات للاحتيال على البعض الآخر أو الايقاع بهم • ولكنها تعتمد أكثر على المصادفات التي تعجز الشخصية بمقتضاها عن فهم أبعاد الموقف الذي تجد نفسها فجأة فيه ، ناهيك عن ادراك أنها قد دفعت بنفسها الى هذا الموقف الغريب ، أو على المفارقة الحادة بين تصور الشخصية عن نفسها وواقعها وبين الصورة الحقيقية التي تبدو عليها هذه الشخصية في تعاملها مع الواقع ومع الآخرين وحتى مع نفسها •

وتساهم المفارقات الفكاهية الساخرة في معظم أقاصيص يحيى حتى في توسيع أفق المعنى وفي أحكام المبنى • خاصة لأن حتى لا يعمد إلى تقديم الحدث الأقصوى في تسلسله المنطقي وإنما يلجأ غالبا إلى تسجيل بعض الصور والقطاعات والحالات المزاجية التي تعمق المفارقة والفكاهية • وتجرد الحدث من عناصر الغرابة أو السطحية ؛ وتوسع أفق العمل الأقصوى ككل وتكشف عما في الحياة الانسانية من عمق وثراء وخصوصية •

(٩)

تعتبر قضية الارادة ودورها الحيوي في حياة الانسان من القضايا المحورية في عالم يحيى حتى وترتبط ارتباطا وثيقا بمفهومه عن الانسان • ويعتبر حتى نفسه هذه القضية من أهم قضايا عالمه (٤٣) حيث تؤكد أقاصيصه أن الارادة والرغبة ليستا مترادفتان • فكل شخصية انسانية ترغب في حياة كريهة ، لكن حينما تفتقر هذه الرغبة الى الارادة تكون العاقبة وخيمة ؛ بصورة يبدو معها أن منظور حتى الفلسفي منظور فردي يتصور الحياة معركة كبرى لا ينتصر فيها أكثر الأفراد موهبة ولا حتى أوفرهم قوة وإنما اقوام ارادة •

ارادتين انسانييتين تعمل احدهما على تحقيق نفسها على حساب الأخرى .

وهناك عدد آخر من الأقاصيص التي يتناول فيها حتى هذه القضية من خلال تصويره لمجموعة من النماذج التي استطاعت أن تحقق ذاتها بفضل قوة ارادتها . وهو تحقيق يمتزج غالبا ببعض العناصر المأساوية . فالراوى فى (السلحفاة تطير) (٥١) يمتلك ارادة قوية واحساسا واضحا بالهدف وينجح فى تحقيق غايته ولكنه نجاح مشوب بمساق مرير نحس به علقما فى حلق شخصيته . أما العدة فى (حسير الجامع) فانه قادر بسبب قوة ارادته ومعرفته بما يريد على المناورة بالموقف كله لادراك غايته . وكذلك بطلة (أبو فودة) التي تبرعن لنا على ان قوة الارادة ليست مرادفة للقوة العضلية أو الذهنية ولكنها شيء آخر . يرتبط بالقدرة على التعامل مع معطيات الموقف الاجتماعى الذى تعيشه الشخصية بأوفق السبل التي تمكنها من تحقيق ذاتها .

ومن خلال هذين الوجهين : السلبى والإيجابى لموضوع الارادة يصور لنا حتى أهميتها باعتبارها قيمة جوهرية تعتقد عليها الحياة ؛ ولكنه لا يزرى هؤلاء الذين حرموا منها فأصبحوا ضحايا فى معركة الحياة القاسية ، بل يتعاطف معهم ويحبهم لانه يعرف فداحة الثمن الذى يتطلبه النجاح فى هذه المعركة الحياتية ولا انسانية . ولا يستطيع أن يتعاطف مع هؤلاء الذين يضحون بأنسانيتهم أو يطاؤون قيم المجتمع الأخلاقية فى سبيل تحقيق ارادتهم وفرض ذواتهم على الآخرين .

(١٠)

وإذا كان يحيى حتى قد اهتم بموضوع الارادة فى عالمه الأقصوصى فإن اهتمامه الأول قد انصب على انضاج عمله الأقصوصى وتحقيق أعلى قدر من التوازن بين عناصره البنائية المختلفة وتخليق الشخصيات بصورة مقنعة . وقد استطاع أن يحقق الكثير من هذا طوال رحلته الفنية التى تمتد لأكثر من أربعين عاما . فقد مكنته لغته القصصية المتميزة من توثيق عرى العلاقة بين

فالارادة هى الدافع الأساسى الذى يفقد الانسان بدونه الغاية وتترأخ قبضته على الحياة فتسرب من بين أصابعه . وتبدو (قنديل أم هاشم) فى أحد مستويات المعنى فيها قصة ارادات متصارعة أو بالأحرى قصة ارادة تحاول التكيف مع الواقع الخارجى دون خسران ذاتها فى الطريق . انها قصة نجاح هذه الارادة فى السيطرة على الموقف من خلال مساومتها معه . غير أن معظم أقاصيص يحيى حتى التى تدور حول هذا المحور تركز على العواقب الوخيمة لفقدان الارادة أو ضعفها .

ففى أقصوصة (أم العواجز) (٤٤) تترأخ قبضة البطل على الحياة فينحدر متدرجاً الى القاع وترفضه الحياة ذاتها . وتصور القصة هذا الانحدار كأنه شيء عادى بسيط لا تلحظه الشخصية ذاتها ؛ أما الأقصوصة فانها تقدم هذا كله بلغة وصور تكشف عن التحلل النفسى وراء مظاهر التضعف الجسدى . وفى (احتجاج) (٤٥) تفقد البطلة الفرصة الطبيعية والوحيدة لاقتادها من حالة الرق النفسى والجسدى التى تعيشها لأنها تفقتر الى الارادة التى تحول رغبته ورؤيتها للواقع من حولها الى فعل وتتقاسم مع مواجهتها لأولى العقبات . وفى مستوى آخر تبدو القصة وكأنها قصة انتصار ارادة سادة البطلة فى اسكات محاولتها للتمرد على الواقع الذى أرادوه لها .

وفى (ذكريات دكان) (٤٦) تقدم لنا الأقصوصة التناقض الواضح بين ماضى الشخصية عندما كان لديها وازع قوى للحياة وبين حاضرها الذى تأثر بتصاريف القدر فاتسربت الحياة من بين أصابعه وقد فقد كل رغبة فيها بعد موت ابنه . أما فى (امرأة بغير زواج) (٤٧) فإن قضية الارادة تكتسب بعدا اسطوريا يتطوى على فكرة المسخ والتحول وعلى البذور الهامة لفكرة الموت الاسطورى المفضى الى بحث جديد . وهناك تنويعات أخرى عديدة على نفس هذا الموضوع فى أقاصيص حتى المتأخرة مثل (النسيان) (٤٨) و (امرأة مسكينة) (٤٩) و (كان) (٥٠) وغيرها من الأقاصيص التى حاول فيها إبراز هذا الموضوع المحورى من خلال تصوير الصراع بين

جزءاً من مكونات عملية البحث القومي الجمعي عن هوية وأداة من أدوات هذا البحث . فقد أُلحِجت أقاصيصه عن استخدام الشكل الأقصوي في عرض قضايا الطبقة الوسطى وهومها وغامرت به في خضم استقصاء كنه الروح القومي والاسهام في تجربة توسيع الأفق الحضاري والثقافي الذي يرى عبره نفسه ويتعامل خلاله مع العالم المحيط به .

وقد أستطاع يحي حقي أن يحقق ذلك لأنه فرض على نفسه منهجاً صارماً لا يسمح بتسرب الزيادات أو العناصر الوعظية الزاعقة الى عمله الفني ؛ ولا ينفصل عن رجا به رؤية الواقعية ونفاذ بصيرته الفنية ورهافة حساسيته الطليعية . وقد فرض على هذا المنهج الصارم الاهتمام باللغة الأقصوية وأسلوب التعبير . فاستطاع انضاج لغة القصة والوصول بها الى آفاق الشعر والرمز والايحاء ؛ ومزج جمال القصصى بتوهج الكلمات العامة الدالة وردت لغته الجميلة الرائعة على دعاوى الذين هاجموا الشكل على أساس تضييعه بجمال اللغة العربية أو عدم المامه بتراثها الأسلوبى أو حتى عدائه لها .

وقد كان وعي يحي حقي بأهمية خبرة الكاتب بالمادة والتجربة التى يتعامل معها فى أهمية وعيه بأهمية الشكل الفني وضرورة التمكن من أدواته . ذلك لأن أقاصيصه تبرهن بلا شك على خبرة عميقة بمادته وشخصياته وتجاربه . وعلى بصيرة قادرة على اقتناص ما هو جوهرى فى حياة شخصياته ومواقفها . لأن عمله الأقصوى يوشك أن يكون تقطيراً لحصاد عين قريرة هادئة تلتقط أدق ارتعاشات الواقع وأخفى خلجاته على العين المراقبة ثم تخضعها لعملية تأملية تنطوى على معرفة عميقة بالنفس البشرية والواقع الاجتماعى الذى يتعامل معه . وتعود لتقدم ذلك كله من خلال منهج فنى صارم لا يسمح بالحشو أو الميوعة اللفظية أو البنائية ، ولا تغيب عن عينه المراقبة الهادئة أدق تفاصيله .

السويد : د. صبرى حافظ

الوصف والقص وبين الإفصاح بالمعلومات المطلوبة عن الموقف الأقصوى وإخفاء بعضها الآخر أو التلميح اليه بالصورة التى تشير الى مستقبل الحدث دون أن تكشف تماماً عنه . كما استطاع أن يخلص الأقصوصة من المقدمات الطويلة غير المولفة فنيا وإن يستبدل بها مدخلا حيا الى العمل الأقصوى مكتظا بالمعلومات الحية الهامة غير المباشرة . ووظف قدرته على الإلماح على بعض الصور والاياءات المتكررة فى تحويلها الى رموز أو معادلات فنية لنسج خصيب من التجربة الانسانية بصورة استطاعت معها هذه الرموز - مثل رمز القنديل - أن تؤثر على القارئ بشكل قوى وانفعالى فى بعض الأحيان ، لأن مثل هذه الرموز تكون أقوى ما يمكن عادة عندما تعكس الخبرة الفنية أصداً خبرات القارئ الحياتية وتلمس وترا حساساً فى داخله . وتستطيع هذه الرموز أيضاً أن تفرض على القارئ انماطها ، (٥٢) وإن توسع قدرتهم على رؤية الواقع وفهمه . وتعتبر معظم رموز يحي حقي الفنية من الأدوات الفعالة فى العمل الأدبى لأنه يدمجها فى نسج العمل بصورة لا تبدو معها وكأنها رموز على الإطلاق ومن هنا تزداد قدرتها على التسرب الى نفس القارئ وفرض عالمها عليه .

وقد تعامل حقي مع الأقصوصة منذ بواكير حياته الأدبية باعتبارها من أقدر الأشكال الأدبية على تقطير التجربة الانسانية وتركيزها وعلى خلق عالم مكثف يوازى فى ثرائه وتعقيده العالم الرحب الذى تصدر عنه . (٥٣) ومن هنا لم يحاول أن يستعمله فى تناول بعض المشكلات الاجتماعية أو التحويم بالقرب من بعض الخصائص الفردية كما فعل معاصروه ، وإنما حاول أن يخوض به غمار التعبير عن هموم عصره الفلسفية والقومية أو بالأحرى المشاركة فى صياغتها وبلورتها .

وبهذه الصورة قضى اسهام يحي حقي الأقصوى على لجاجة الأسئلة السقيمة عن أصالة الشكل الأقصوى ومدى حاجتنا اليه وجعله

(٨) نشرت في (السياسة اليومية) عدد ١٤ يناير ١٩٢٧ .

(٩) نشرت في (الفجر) ٢٥ نوفمبر ١٩٢٦ .

(١٠) نشرت في (السياسة اليومية) عدد ١٨ فبراير ١٩٢٧ .

(١١) نشرت في (السياسة اليومية) عدد ٩ سبتمبر ١٩٢٧ .

(١٢) نشرت في (الفجر) أعداد ٢٢ يوليو إلى ٩ سبتمبر ١٩٢٦ .

(١٣) نشرت في (السياسة اليومية) عددي ٢٦ ، ٢٩ أبريل ١٩٢٧ .

(١٤) نشرت في (السياسة اليومية) عدد ١٠ ديسمبر ١٩٢٦ .

(١٥) نشرت في (السياسة اليومية) عدد ٢٢ ديسمبر ١٩٢٦ .

(١٦) نشرت في (الفجر) عدد ١٥ يوليو ١٩٢٦ .
(١٧) نشرت في (السياسة اليومية) عددي ٢٦ ، ٢٧ أكتوبر ١٩٢٧ .

(١٨) وقد نشرت هذه الأعمال في العديد من النوادي مثل (السياسة) و (البلاغ) و (كوكب الشرق) و (المجلة الجديدة) و (الروايات الصورية) وغيرها .

(١٩) راجع مقدمة لمجموعته الأخيرة (عنتر وجوليت) ص ٤ .

(٢٠) راجع مقابلة معه بعنوان (تأملاتي في الطريق سر قوتي) نشرت في (الجمهورية) في ٢٠ فبراير ١٩٦٠ .

(٢١) من مجموعة (دماء وطن) سلسلة الرا دار المعارف ص ٨٣ - ١٠٤ .

(٢٢) من مجموعة (أم العواجز) ص ٥٤ - ٥٩ .

(٢٣) من مجموعة (عنتر وجوليت) ص ١٠٢ - ١١٨ .

(١) بدأ يحي حقي حياته الأدبية بنشر ست أقاصيص في صحيفة (الفجر) التي أصدرتها جماعة المدرسة الحديفة وذلك خلال عام ١٩٢٦ وعندما توقفت (الفجر) عن الصدور في بداية ١٩٢٧ واصل نشر أقاصيصه في (السياسة اليومية) ويمكن العثور على قائمة كاملة بهذه الأقاصيص الأولى في الكتاب التذكارى (سبعون شمعة في حياة يحي حقي) الذى حرره يوسف الشارونى وان سقطت من هذه القائمة قصتان هما (منيرة) التى نشرت سلسلة في (الفجر) بين ٢٢ يوليو و ٩ سبتمبر ١٩٢٦ و (الدكتور شاكر أفندى) ونشرت سلسلة في (الفجر) أيضا بين ٢٥ نوفمبر ١٩٢٦ و ١٣ يناير ١٩٢٧ .

(٢) وذلك بنشر قصصه الهامة (كان) في جريدة (النساء) سلسلة في أعداد ٨ ، ١٥ ، ٢٢ ، ٢٦ يناير و ٢ فبراير ١٩٦٨ .

(٣) وهذه المجموعات الأربع هي (قنديل أم هاشم) ١٩٤٤ و (دماء وطن) ١٩٥٥ و (أم العواجز) ١٩٥٥ و (عنتر وجوليت) ١٩٦١ .

(٤) ولد يحي حقي في حي الخليفة بالقاهرة ،
بالحاهرة في ٧ يناير عام ١٩٠٥ وكان أبوه - أول أفراد أسرته الذين ولدوا في مصر - موظفا بوزارة الأوقاف وقد أمضى قسماً كبيراً من طفولته بحي السيدة زينب وتلقى تعليمه فيه حتى حصل على البكالوريا عام ١٩٢١ والتحق بكلية الحقوق وتخرج منها عام ١٩٢٥ وعمل محامياً تحت الصغرين عامين ثم معاوناً للإدارة بمنفوط عامين آخرين ثم التحق بالخارجية عام ١٩٢٩ وظل بها حتى عام ١٩٥٥ حين انضم إل وزارة الثقافة - وفى عام ١٩٥٨ عين مستشاراً لدار الكتب ثم رأس تحرير مجلة (المجلة) بين ١٩٦١ و ١٩٧١ .

(٥) راجع على سبيل المثال مقالاته النقدية الأولى في العشرينات والتي ظهر بعضها في كتابه (خطوات في النقد) ١٩٦٠ .

(٦) نشرت في (الفجر) عدد ١٦ سبتمبر ١٩٢٦ .

(٧) نشرت في (الفجر) عدد ٢٨ أكتوبر ١٩٢٦ .

(٢٨) راجع على سبيل المثال : سيد قطب (كتب وشخصيات) ص ١٩٠ - ٢٠١ و على الراعي (دراسات في الرواية المصرية) ص ١٥٧ - ١٧٨ ومحمد مصطفى بدوي (قنديل أم هاشم : الثقاف المصري بين الشرق والغرب) بمجلة الأدب العربي

Journal of Arabic Literature

التي تصدر في لندن العدد الأول ص ١٤٥ - ١٦١

(٢٩) راجع مقدمة سوزان ك لانجر
Susanne K. Langer

لكتاب

G. Cassierer, Language and Myth, p. ix-x.

(٤٠) من مجموعة (عنتر وجولييت) ص ٣٥ - ٤٧

(٤١) المرجع السابق ، ص ٢٣ - ٣٤

(٤٢) مثل (السلفحة تطير) و (كنا ثلاثة أيتام) في

مجموعة (قنديل أم هاشم) و (الفلاس خاطبة) و (تنوعات

الأسباب) في مجموعة (أم العواجز) و (مولد بلا حمص)

و (في العيادة) و (الودع) في مجموعة (عنتر وجولييت)

(٤٣) راجع حديثه مع فؤاد دواره في (عشرة أدباء،

يتحدثون) ص ٩٩ - ١٢٤

(٤٤) من مجموعة (أم العواجز) ص ٦ - ١٤

(٤٥) المرجع السابق ص ٢٩ - ٤٤

(٤٦) المرجع السابق ص ٨٢ - ٩٨

(٤٧) المرجع السابق ص ١٥ - ٢٨

(٤٨) نشرت في (الأهرام) في ٣ فبراير ١٩٦١

(٤٩) نشرت في (الأهرام) في ٣١ مارس ١٩٦١

(٥٠) نشرت في (النساء) في أعداد ٨ ، ١٥ ، ٢٢

٢٩ يناير و ٥ فبراير ١٩٦٨

(٥١) في مجموعة (قنديل أم هاشم) ص ٥٩ - ٧٣

(٥٢) راجع كينيث بريك ، المرجع السابق

Counter-Statement

ص ١٥٣ - ١٥٤

(٥٣) راجع إجابة يحيى حتى على التحقيق الأدبي حول

(الأدب القصص في مصر : وما هي أسباب ركوده) في

(المجلة الجديدة) عدد أغسطس ١٩٦١

(٢٤) راجع على سبيل المثال أقاصيص (دماء وطن)

الثلاثة وأقصصة (ازازة ريحة) في مجموعة (أم العواجز) وكذلك (سوسو) في (عنتر وجولييت)

(٢٥) راجع (دماء وطن) ص ٤٦ - ٤٧

(٢٦) راجع (خطوط في النقد) ص ١٩٦ - ٢٠٨

(٢٧) راجع مقابلة أحمد عباس صالح مع يحيى حتى

في (الجمهورية) ٧ أبريل ١٩٦٢

(٢٨) نشرت في مجموعة (دماء وطن) ص ١٣ - ٨٢

وطبقة قصص المجموعة كلها عن الصعيد وكذلك أقاصيص

(ازازة ريحة) و (حصير الجامع) من مجموعته (أم العواجز)

و بعض الصور الأقصصية في (خليها على الله)

(٢٩) (دماء وطن) ص ٨٣ - ١٠٤ وقد نشرت من

قبل في (المجلة الجديدة) عدد مايو ١٩٦١

(٣٠) (أم العواجز) الكتاب الذي ، دار روز اليوسف،

ص ١٤٨ - ١٦٥ وقد سبق نشر هذه الأقصصة في (المجلة

الجديدة) عدد أغسطس ١٩٦١

(٣١) من مجموعة (أم العواجز) ص ١٢٥ - ١٤٧

(٣٢) من مجموعة (دماء وطن) ص ١٠٥ - ١٤٢

(٣٣) لمزيد من التفاصيل عن هذين الأسلوبين راجع

Kenneth Bruke,

Counter-Statement, p. 124-5.

(٢٤) راجع

M. H. Abrams, A Glossary of Literary terms, p. 81-2

(٣٥) من مجموعة (قنديل أم هاشم) ص ٥ - ٥٨

(٣٦) نشرت (البوسطن) في (المجلة الجديدة)

عدد مايو ١٩٦٥

(٣٧) يقول يحيى حتى في سيرته الذاتية التي ظهرت

كمقدمة للطبعة الثانية من (قنديل أم هاشم) ضمن أعماله

الكاملة عام ١٩٧٥ أن هذه الأقصصة الطويلة قد كتبت

عام ١٩٦٩ - ١٩٤٠ راجع ط ٢ (قنديل أم هاشم)

ص ٤٣ ، ٥٩

محاولة

□ محمد صالح □

فَكَزُّ فَرْسِيهِ عَلَى شَكْلِي

وَدَاسَ رَسْمَ الْبَيْتِ . .

وَالْكِتَابِ .

• •

تُخَالِطُنِي فِي الْمَنَامِ وَفِي الصُّبْحِ ؛

إِنَّ السَّنِينَ الَّتِي أَفْقَرْتُ بَعْدَهَا ،

لَمْ تَكُنْ لُتَضِيْعِهَا

كَنتِ أَكْتُمُهَا فِي الْفُؤَادِ ،

وَأَشْعَلُهَا . .

بَيْنَ ضَلَعِي وَضَلَعِي

تَرَى أَسْتَطِيعُ مَتَى أَنْ أَصْرَحَ بِالْعَشْقِ ؟

زَوْجِي تَرَاقِبُنِي كُلَّ حِينٍ ،

وَتَقْسِمُ أَنِّي لَهَا وَحْدَهَا

وَفُؤَادِي عَصَى ؟

فُؤَادِي يَفْتَأُ يَذْكُرُهَا ،

حَاوَلْتُ أَسْتَعِيدُ لَوْنَ عَيْنِهَا

، حَاوَلْتُ ،

وَأَسْتَدَارَةَ النَّهْدَيْنِ

وَحَاوَلْتُ لِحَفْظَةَ الْجَنَسِ الَّتِي أَشْتَاقُهَا

حَاوَلْتُ شَكْلَ الْخَصْرِ ،

وَالْيَدَيْنِ

فَأَفْلَتْتُ مِنْ طَيُوفِهَا

وَعَادَرْتَنِي الرِّيحُ . .

بَيْنَ بَيْنَ .

• •

الْشَّارِعُ الْفَارِغُ إِلَّا مِنْ تَعَاسَى

الْشَّارِعُ الْغَارِقُ فِي الظَّلَالِ . .

وَالْتَرَابُ

سَأَلْتُ أَنْ يَعِيدَ لِي حَبِيبِي

وَأَنْ يَعِيدَ الشَّعْرَ . .

وَالصَّحَابُ

ويباغتني بأدق التفاصيل :

خطواتها وهي تعبر ،

بيننا أتابعها من خصائص النوافذ ،

ألمحها تخنفي في البناية ،

أفنى كجرذ ،

تفزعه قطط. الوهم ، حتى تؤوب ،

وأحتال كيما أواصلها ،

فتواجهني بأدق التفاصيل :

تفتح "أوراقا مطوية"

ومنازل في الخلف ، دون مصاريع ؛

تأخذها الريح أنى تهب ،

وتحملني لا أطيع

وتحكي . .

عن الناس في قريتي وهموم النخيل ،

وعن وهّي

فأعود كجرذ تفزعه قطط. الصحر ؛

أكتمها في الفؤاد ،

وأشعلها . .

بين حين وحين .

السعودية : محمد صالح

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

العدد القادم

عدد خاص عن :

الشاعر الراحل :

أمل دنقل

تقرأ فيه

آخر حديث أجرى مع الشاعر الراحل حول قضايا الأدب والشعر
مع مجموعة من الدراسات عن شعر .. وقصائد اليه

بسبب حرص المجلة على استكمال مواد العدد الخاص عن
الشاعر أمل دنقل أجل هذا العدد ليصدر أول كتوبر القادم

اعتذار :

برقالة زرقاء

□ ادريس الصغير □

وعطشان • صنبور الماء يرتفع عن الأرض نحو متر يحيط بقاعدة ارتفاعه اطار مطاطي لعجلة شاحنة تملؤه بنات متسخات بأقدامهن الحافية وهن يتنازعن ملء السطول وصفائح القصدير • لم أشرب • نظرت فقط الى الماء المنسكب • قرب هذه المقبرة مقبرة ثانية وقربها مقبرة ثالثة • حين تمسلى • مقبرة يقيمون بجانبها أخرى جديدة • أنا أقصد المقبرة الوسطى • مقبرة ممثلة • الباب مهدوم والأسوار وطينة • بها شجرتان سامقتان لا أعرف نوعهما أنا لا أميز من الأشجار سوى شجرة البلوط • غيرها من الأشجار لا أعرف له اسما • اشترى تينا مجففا بدرهمين فتتبقى معى ثمانية دراهم واشترى ثلاث خبزات فتتبقى معى خمسة دراهم • أوزع هذا على المستجدين ثم اشترى علبه سجائر فتتبقى معى ثلاثة دراهم • ثم أنادى فقيها يتلو آية من القرآن على القبر وأعطيه ثلاثة دراهم فلا يتبقى معى شيء • لا لا لا لا اشترى زينة من الشمع فتتبقى معى أربعة دراهم • أهدى الشموع للضريح المقام قرب المقابر الثلاث - أنسى دائما اسمه لن أطلب منه شيئا • أقف أمامه فقط ، وحين يرانى يعرف مرادى • ثم اشترى علبه سجائر فيتبقى معى درهمان • أضعهما في صندوق الضريح فلا يتبقى معى شيء •

دخلت المقبرة • بين القبور المهدومة نبتت حشائش برية شوكية صلحت مرتعا للبعوض والوزغات والتعابين • وأنا أسير كنت أراها تقر

قدمى تؤلمنى وأنا أسير فى طريق محفر • الطريق مترب ومحفر • والحذاء ضيق • حذاء قديم مرتفع • فى جيبى عشرة دراهم • ورقة حمراء ، طويتها وحشوت بها جيبى بعناية ، أنحسبها المرة تلو الأخرى وأنا أسير لأتأكد من وجودها • أدخل اليد فى الجيب فتلامس الأصابع الورقة ، وحين أسحب يدى أحاذر ألا تسقطها حركة الاخراج • هذا حدث لى عدة مرات • وأنا أسير فكرت • عشرة دراهم ! أدخل الى مطعم شعبى ، أشرب الحساء الساخن وأكل أربعة قطبان من اللحم المشوى فتتبقى معى أربعة دراهم • اشترى علبه سجائر ، وأشرب كأس قهوة فلا يتبقى معى شيء • لا لا • ألج حانة فأشرب زجاجتى بيرة فيتبقى معى درهمان • اشترى علبه سجائر ، فلا يتبقى معى شيء • اشترى زجاجة نبيذ أحمر • لا لا • غير ممكن • يلزمنى لذلك درهم • لا لا • اشترى سندويتشا ألثمه وأنا أسير فتتبقى معى ستة دراهم واشترى علبه سجائر فتتبقى معى أربعة دراهم ، وأدخل الى السينما فلا يتبقى معى شيء • لا لا لا لا اشترى فقط علبه سردين مصبر وخبزة فتتبقى معى سبعة دراهم ونصف • اشترى علبه سجائر فتتبقى معى خمسة دراهم • أستقل الحافلة فتتبقى معى أربعة دراهم • أشرب كأس قهوة فيتبقى معى درهمان ، ثم ارتق حذائى عند الاسكافى فلا يتبقى معى شيء •

مهودا متعبا بلغت المقبرة • على بعد عشرة أمطار من الباب حنفية الماء • كنت مهودا

من أمامي مجدنة خشخشة في الأعشاب المتييسة .
 شخص ما يتلو القرآن • وصلني صوته دون أن
 أراه • تخيفني هذه الطريقة في التلاوة • يبط
 أواخر الآيات بصوت ذي رنة باكية ، فأنذكر
 اللاتم والنواح وعويل النساء • بدأت أبحث عن
 القبر • عز على أن اعتدى إليه • القبور كلها
 متشابهة مهدومة متداخلة فيما بينها تغطيها
 الحشائش الشوكية • طالعني وجه حفار القبور •
 وقف أمامي • بجثته الضخمة يسد على الطريق •
 قلت ماذا يفعل هنا يجب أن يكون في المقبرة
 الجديدة يحفر قبورها الجديدة • ضخم الجثة •
 بارع في الحفر • حفر كل هذه القبور • وفي
 الليل يؤوب إلى كوخه قرب الضريح ويشرب خمرا
 حتى ينام • كأنه عرفني • هل أسأله عن
 القبر ؟ تراه يدلني عليه ؟ أعطيه خمسة دراهم
 فتتبقى معي خمسة • أشتري علبه سجائر فتتبقى
 معي ثلاثة دراهم أتصدق بها فلا يتبقى معي شيء •
 لا لا لا • أذهب إلى دار السعدية فأختل بباغية ،
 أعطيها عشرة دراهم فلا يتبقى معي شيء •

آه • شواهد القبور ! لأقرأ ما كتب على شواهد
 القبور !

كتابات باهتة بحروف وتواريخ غير مميزة •
 لن أعتدى إلى القبر أبدا • أحاول أن أتذكر
 كنت مهودا ومتمبعا وعطشا وجائعا • ليس لي
 مزاج • أحاول أن أتذكر • كنا قد حضرنا نحل
 النعش على الاكتاف • دخلنا المقبرة واتجهنا
 إلى الجمعة اليمنى • نعم مازلت أذكر • انها فعلا
 الجمعة اليمنى • وجدنا ثلاثة قبور محفورة • هكذا
 يبيزون القبور مسبقا ربعا للوقت • لابد على
 كل حال أن يموت الناس في كل يوم • وضعناه
 في القبر وأهملنا عليه التراب • لكن كيف أميز
 القبر الآن ؟ أنادي فقيها ، وأطلب منه أن يتلو

لي آية القرآن من باب المقبرة • ليس من
 الضروري أن نقف على القبر بالذات • أعطيه
 خمسة دراهم فتتبقى معي خمسة دراهم • أشتري
 علبه سجائر فتتبقى معي ثلاثة دراهم • أشتري
 التين المجفف فأصدق به على المساكين فلا يتبقى
 معي شيء • لا لا لا • يجب أن أعتدى إلى القبر
 آنذاك أنادي أحد سقائي القبور يرش لي القبر
 بالماء • أعطيه ثلاثة دراهم فتتبقى معي سبعة
 دراهم • أشتري علبه سجائر فتتبقى معي خمسة
 دراهم • أنادي فقيها يقرأ لي آية من القرآن
 على شاهد القبر فأعطيها خمسة دراهم فلا
 يتبقى معي شيء •

مهودا ومتمبعا قسمني تؤلني • حذائي يفوص
 في التراب الأحمر فتخشخش الأعشاب البرية
 وتقر الهوام والشعابين • أذهب إلى الدوار عند
 ابن عمي • منذ سنوات لم أزره • يسكن
 كوخا في دوار « الرجا في الله » أغرب يشتغل
 في جمع الإزبال ويدخن الكيف • أشتري سبعة
 دراهم من اللحم فتتبقى معي ثلاثة دراهم ،
 أشتري بها خضرا فلا يتبقى معي شيء • ثم
 نهىء أكله أنا وهو وندخن الكيف حتى ننام •
 أدخل يدي في جيبتي • الورقة ما زالت تربض
 ومطوية • أحاذر وأنا أسحب اليد من الجيب •
 مهودا ومتمبعا أغادر المقبرة • الماء ينسكب في
 الحفنية والبنات المتسحات يتنازعن عندها ملء
 السطل وصفائح القصدير • مهودا وعطشا لم
 أشرب • قسمني تؤلني وأنا أسير بحدائي الضيق
 القديم المرتق • أستقل الحافلة فتتبقى معي تسعة
 دراهم • ثم أشرب علبه سجائر وأشرب قهوة
 فتتبقى معي خمسة دراهم • أكل أكله في مطعم
 شعبي فلا يتبقى معي شيء •

القنيطرة : المغرب : ادريس الصغير

ريحانة والبحر

□ زين السقاف □

الاهدا : الى الصديق عبد الله حسن العالم

(١)

ويشغو ثَمَلاً بين الأصداف مع الأسماك
وكان بلا بواب .

ألفيت الوقت بلا وقت يمضي
والليل نجوم نعلسانه

(٤)

دُرِّي يتطاول بين الأشواك
وبين الأسماك
وتتوه خطاي

وجراحي مشرعة في وجه الريح
تُغْفَى للأفق الظامي أبحانه
والقلب بلا ضوء يتلاشي
خلف بحار الهم

ولكني ..

ويشعل للعمر الباقي أحزانه .

(٢)

جثت البحر بلا استئذان
وتبعثرت بهمي فوق الأمواج
وغنيتُ بآيقاع القلب لريحانه .

كان البحر يداعب أعشاب الكلمات البرية
ينسج منها أعشاشاً لعصافير الشعر
يُغْفَى بأهازيج الموج الهائج أشجانه .

(٥)

قامت من غفوتها ريحانه
تنضو عن فتنها الليل البري
عروسا تنشع الأقمار

(٣)

كان البحر بلا باب
يفتح للشوق كوى في الصخر

وتخطو فوق عُروش الرمل

(٨)

تُسابق مد البحر

كانت ريحانة سحرا

وجزر الأيام .

يتبختر في زبد الأمواج

(٦)

تنعطر في إبريق النشوة

يزهو فرحا في كأس الأحران

- يا ريحانة . . يا ريحانه

وعيوننا كانت

إنادى البحر ونادى البحارون :

تصحو في زمن النوم

- حان أوان السقى

على الأحلام .

وهذى أقداح الخمر

موثاة بندقى الفجر العطشان !

(٩)

يا أصوات تننادى : لا يظمأ من يقصد أبواب

كان البحر مدادا

البحر

يتقش أحلام الفقراء

أصوات أخرى : لا يظمأ من يقصد ريحانه !

على الرمل

(٧)

وكان . .

راحت بأناملها السحرية - ريحانه -

كان البحر حزاما

تجلو أقداح الخمر

يطوى خصر الزمن الهارب

وتجلو أحداق السمائر

من قهر السلطان . .

فارتعشت أكتاف الليل

وكانت ريحانه

على خلتها

قنديلا يتدلّى

احمرّ الرمان

من سقف الأفق الغارق

واخضرت فرحا

أجفان الندمان .

صنعاء : زين السقان

رحلة .. الطائر الخراف

□ اقامة اثنور عكاشة □

« آلهة اغريقية تخطر على لسان الصخر ، حاملة
مجنونة ، كمسافرة لا تصل أبدا » .

واعترض صباه في تجربة غريبة ميتورة
ضاعت منه ، وحلفت له ما يسببه الوجد الصوفي ،
بالمكان ، والأطلال ، وذكريات العسل المقطر
باقية في الفم ؛ تلذع حلوه ؛ يخالطها ملح ونسيم
بحر .

وتعود أن يرحل إليها كل خريف . أيام
سبتمبر الأخيرة والأولى من أكتوبر ، يحج ،
يذيب دهن عام كامل ، في ليال نشوانة بعبير زهر
قديم ، وحديث طويل يتبادل مع اليوناني العجوز
صاحب الجسد الهرقلي ، والشارب الغزير .

أندريا .

صداقة طويلة امتدت عبر زياراته السابقة
لمحل « التبغ الصغير الضيق ، الشبيه بالصندوق
منذ أن كان « أندريا » يمدد بعلب الطباقي التركي
القليلة ، التي يحجزها خصيصا لعملائه
المستديمين .

— مهنة غير يونانية يا « أندريا » .

فيضحك الشيخ بصوته الطليق الذي تشوبه
بحة اللدمان ؛ ويردد للمرة الألف أنه ليس
يونانيا نقييا ؛ فامه إيطالية وأحد جدوده تركي ؛
وجد آخر بلغاري ؛ وفي عروقه آثار لعلاقة دم

هبط من القطار في محطة « سيدى جابر » ،
وواجهته كالمعتاد تلك البرودة « الأوربية » التي
نشبه برودة التكييف في مدخل دار للسينما
أثناء الصيف . ردد في داخله بصوت متفوم .

— « يا جميلتي .. يا موعدي !! »

فقد كانت عودته هذه المرة مقعمة بأحاسيس
الانتصار . بعد أن نقل نهائيا إلى الإسكندرية .
جميلته وموعده ! لم يعد يحس بالفصحة التي
تصاحب دائما لقاء بها حين يماثي مشاعر القراق
الذى حدث قبل أيام . هذه المرة « لا أفراق »
لا رحيل . فقد وصلت إلى الوطن .

بلده هناك . بعيدة . ساقطة في مستنقعات
البراري . حيث ولد ونما ، وأصيب ببلهارسيا
(لازالت آثارها تنقص لذاته) . وحيث يحض
الرجال حول البحيرة كالتساء من الرطوبة ،
والمح ، والجوع .

بلده هناك ؛ حيث دفن أبوه .

ولكنه هنا يعيش . هنا ينسى . هنا ينتمي إلى
أحلامه القديمة . « آه يا إسكندرية » .

« طلعت حمدي » مأمور ضرائب منذ عشرة أعوام
شاب ، رغم الأربعين . أعزب ، ولكنه يحب
النساء ، والبحر ، والشراب . فحرت الإسكندرية
طريقها في قلبه منذ سنوات ، حين التقى
بتجربته الأولى في مساء قديم من أمسيات خريفها
المسحور .

روسية بعيدة .. « أنا مواطن دولي يابنى . وهذه
ميزة . أليس كذلك ؟ »

ويضحك مرة أخرى ؛ ويخبط بكلتا يديه
على رخام المكتب العريض . ولكنه الليلة كان
يحب بسعادة خاصة .

— تقول انك ستبقى فى الاسكندرية؟ رائع
إذا سنعيش معا . الفندق لا يصلح لك .

وكانت فكرة غريبة ، لم يرحب بها طلعت
كثيرا . فقد تعود منذ زمن طويل أن يعيش وحده
فى غرفة مستقلة ، ولن يستطيع أن يعاشر شخصا
آخر معايشة يومية . حتى لو كان « أندريا » .

— لا تعترض . أنا رجل عجوز مسكين . وتعلم
أن المسكن واسع . أربع حجرات بقيت فيها
وحدى ، منذ أرسلت « ماريا » والأولاد الى بيريه
اسمع هات امتعتك ، وتعال غدا .

قال لنفسه : « أندريا سعيد ، ومن العيب أن
تناقشه الآن . سيصاب بنوبة من نوباته المزمنة
ويغرق فى الشراب حتى يفقد الوعي . أتركه
للغد وسينسى وحده كل شئ » .

ونظر اليه . كان يجب دائما يحب أن ينظر
الى أنفه الضخم ، وعيونه الرمادية ، وجهه
العريض الذى تنتشر فيه بقع الشمس ، والشعيرات
الدُموية الدقيقة ، وكان يعجب بشأبه المسترسل
المصفر عند الأطراف .

كان ذلك يذكره دائما بوجه قديم حبيب
فى طفولته البعيدة . وجه الرشيدى ، الصياد
الشيخ الذى كان دائما يأتى له بأصداف البحر ،
ويحكى له حكايات ممتعة عن « جنيات البحر »
وعن جنية بالذات كان يسميها « وردة » .
بجمالها الأسطوري ؛ وشعرها الذهبى ؛ ودموعها
الؤلؤية ، حين تتوسل اليه أن يرحل معها الى
الأعماق ، يتزوجها ويقاسمها عرش مملكة البحار .
وكان « الرشيدى » يشرد ببصره بعد كل مرة
الى البحر المعتم ، عند الأفق ، ويقول هامسا :
« أتعرف يا ولدى . ربما ذهب حق الى هناك »
ولقد ذهب « الرشيدى » فعلا ، ولم يعد يأتيه
بأصداف البحر ، وحكاياته الرقيقة . ولكنه لم
يدر هل ذهب الى «وردة» حقا ؟ رغم النضج

والثقافة ؛ والسنوات .. لم يستطع أن يجيب
على هذا السؤال . وظل الى الآن يسأل «أندريا»
بين الحين والحين :

أحقا توجد فى البحر جنيات يا أندريا .

وتلتحم عينا « أندريا » بسرور طفلى ويرفع
بذراعه مشسيرا الى البحر المتراعى أمامه عبر
الكورنيش .

آه انه عالم الجنيات يا عزيزى . أنت تعرف
لقد كنت بحارا فى صباى أعرفه كما أعرف
كفى . كل شبر من هنا الى بيريه . الى
استامبول . الى نابولى . الى مرسيليا .

ثم يتنهّد هاربا عنقه فى حركة وجد عنيفة .
— ولقد رأيتهن ، فى الليالى المقدرة يخطرن
على الأمواج كبئات الأولب ...

ويضى « أندريا » فى سرد حكايات لا تختلف
كثيرا عن حكايات « الرشيدى » ؛ ربما تختلف
فى شئ واحد . فودة هذه المرة اسمها
«هيلين»

وهيلين عند « أندريا » عالم بأكمله . هى الحنين
الى الأرض البعيدة هى الماضى . هى الغد . هى
الاسكندرية . هى جبه القديم . وهى الى هذا كله
ابنته الغائبة منذ سنوات تدرس الآداب فى
باريس .

— آه لو رأيته يا عزيزى . ليست فى بنات
اليونان من تشبهها . أؤكد لك أنها الشئ
الوحيد الذى أفر به فى حياتى كلها . سترها
أجل ربما جاءت تزورنى هذا الصيف .

لم يكن يعرف أبدا متى يكون « أندريا »
صادقا أو جادا . فربما كانت هناك فى باريس
« هيلين » حقيقة تعيش ، وتتعلم ، وتنتمى الى
هذا اليونانى العتيق . وربما لم تكن هناك على
الأطلاق ، ولا فى أى مكان آخر . وعلى كل حال
فليست هناك طريقة للتأكد . وليست هناك
وهذا هو المهم ، حاجة للتأكد . و « أندريا »
كما هو ، بكل صفاته ومتناقضاته ليس قابلا
للتبرير ولا الحساب .

قال وقد شردت نظراته كعادته كلما أزعجه
التفكير .

- يا بنى يداك لا تصلح لجر الشباك • فأرحل
وابن بيتا جديدا • هناك • خلف البحر •
وقالوا جميعا • هذيان محموم • ولكنه هو •
فهم الإشارة • فانطلق • ومضت سنوات قبل
أن يدرك خفية • وبمرارة عظيمة : أن طريقه
طويل طويل ، ولا ينتهى ، لا يصل الى شيء ،
فهو لا يعبر البحر ، رغم الكتب رغم الفلسفة
فكل ما يصرفه طواحين هواء •

« نيتشه • وشوبنهاور • هيجل •
وماركس • الرشيدي • أندريا • أنا
وأنت • • • »

ضحك حتى دمعت عيناه • وشرب الكأس
الرابعة ، فتذكر الكتاب الذى يؤلفه منذ عشر
سنوات •

- أتعرف يا أندريا • لقد انتهيت من الفصل
الثالث •

وبرقت عينا أندريا •

- عظيم • • • ستقرأ لى ؟

- ولكنك لا تفهم العربية جيدا •

- اننى أفهم ما تقول دائما يا مسيو طلعت
« بلهجة استيلاء خفيفة ، وكلمات رسمية تماما
« مستعصية » أيضا • انها طريقته الخاصة فى
التعبير عن غضبه • انه يثق فى نفسه تماما •
ويثق بكل ما يقول • انه يؤمن بأن كتابك سيحدث
انقلابا فكريا فى البلد • سيمحو ما قبله ،
ويخلق ما بعده • سيقوم بالرحلة • ويعبر البحر
ولكنه لا يعرف انك لم تكتب الا عشر صفحات
فى عشر سنوات • لكل سنة صفحة مجرد
صفحة • • • »

وصاح أندريا فجأة :

- أجل • هذا ما سأفعله •

ونفض بعد أن أزاح كأسه ، وراح يتقافز
فى نوبة مرح مفاجئة •

- سأبعت برقية الى «هيلين» • سيستهويها
العمل • أنا أعرفها جيدا • ما رأيك ؟ •
- فى أى شيء ؟

- انها تدرس الآداب كما تعرف • سأجعلها
تأتى لترجم كتابك •

- أتعرف ما الفرق بيننا ؟ •

وانتظر كمن يترقب الجواب • ولكن « طلعت »
لم يكن قد فهم •

- أنا وأنت • الا تعرف ؟

- تعود مرة أخرى لأسئلتك الفارغة • أنا
أنا • • • وأنت أنت •

- ولكن يا عزيزى • أنا يونانى • • • وأنت
مصرى •

- حسنا لقد أجبت بنفسك •

وبحركة ملل من يده رسم « أندريا » دائرة
فى الهواء •

- هذه ليست اجابة • انها نفس السؤال •
كانت ليلة من لياليه الجادة • « يريد أن
يتفلسف • سيشرب كثيرا • ويثور ثم يبكى فى
النهاية • »

- أسمع يا أندريا • لماذا تفكر فى هذه
الأشياء •

واعتمد بذقنه على قبضته وقبض بأسنانه على
على طرف شاربه •

- قد أموت قريبا •

وتكونت طبقة دامعة متحركة على عينيه • دون
أن تنقرط •

- أتعرف ؟ اننا جميعا غرباء • حتى أنت
لا تبتسم سائرا • فالاسكندرية ليست موطنك •
« أندريا أيها العجوز ؟ أمى حكمة السكارى ؟

لماذا لا تطير ؟ هل أتمت رحلتك ؟ هراء •
فالمسألة بين قرية الصيادين على شاطئ البرلس
وبين الاسكندرية لا تساوى خفقة جناح • دائرة
حلقت فيها ثم حطت على نفس الأرض • من
البرارى الى الصعيد ، الى القاهرة وأخيرا فى
الاسكندرية • البحر يثير خيالك • وخلفه تترامى
الأحلام • أحلام ولدت فى عينيك ، منذ ذلك
المساء الحزين •

الأب يموت • سقطت ورقة عليها اسمه من
شجرة عملاقة فى السماء • وكل شيء يشحب
ويرتجف ، مع ذبالة الصباح •

« وفكر » طلعت » . سيكون امرا طريفا . تأتي
من باريس لترجم عشر صفحات . لا بأس .
انها انكار « أندريا » . وربما . ربما لم تكن
هناك « هيلين » على الاطلاق .

« فكرة رائعة يا عزيزي أندريا . موافق .

وضحك . من يدرى . لعلها حين تجي يكون
قد انتهى . ذلك الكتاب . سيواصل العمل فيه
فؤز عودته هذه الليلة . قسما سيفعل .

« منذ متى وأنت تقسم ؟ »

لا يهم . . . هذه المرة سيفعل . . . لقد انتهت
غربته . . . وهو يحلق الآن .

« تحلق ؟ لقد ظننت هذا قبل الآن ألف مرة
وفي كل مرة لم تنبت في جناحيك ريشة
واحدة . »

طفت به المראה فرمى الكأس .

« ساذهب . شراك الليلة غير سائح .

وفي الصباح يدفع الثمن . موجات من الغضب
والكرامية تغمر كل كيانه فيحقد على نفسه
وعلى أندريا ، وعلى الليل ، والأحلام ، والكتاب .

وفي الصباح ينتظره العمل . عبودية كل يوم
موظف كبير ، ولكن هناك دائما أكبر منه ، ونظام
ولوائح ، واوراق عجلته تدور فيلور معها أسيرا
للجنينيات التي تعوله ، وتذكره دائما بفشله
القديم ، حين تكسر جناحه في ضباب « ليفربول » .

مرة واحدة واتته الفرصة ليطير ، ويقطع الأفاق
ثم يعود نسرا قويا ظافرا : كرسى في الجامعة
وسيارة فارغة (كان يصر على أن تكون « بنتي
« سوداء ») ومنزل خاص بضواحي الاسكندرية ،
ورحلة سنوية الى الريف الانجليزى ، ديفون ،
أو بوركشير . تماما كلورد حقيقي .

ولعل ذلك كله كان قريبا من الواقع ، لولا .
ضباب « ليفربول » . سنوات . لم ينتج منها
الا مع « روزمارى » و « آجنس » ، والأخريات .
وحين الغيت « منحتة » بعد اخفاق طويل عاد
مهيبا ، لا يقوى على التحليق الا بخياله . وآله
أن يرى عجزه في عيون الأهل والرفاق . فانزوى
عنهم جميعا متحصنا في كبرياء صارم واحتقار
بلغ حد المرض . تزوج أخوه الأصغر منذ

سنوات : وانجب أطفالا لا يعرف عددهم : ولا
اسماهم : وتلقى منه أكثر من خطاب : وأكثر
من دعوة : ولكنه تجاهل كل شيء ، وقرا مرة أن
زوج أخته قد مات : وكان يعرف انها أنجبت منه
أكثر من مرة : وبعت إليه أرملة وحيدة بأطفالها
في القاهرة . تريد منه أن يراها بين الحين
والحين : حتى يبقى في أعين الأطفال ظل الرجل :
ووجه الأب : تردد نيرا ثم أرسل لها مبنغا
من المال ، وكلية اعتذار . فردت المال مع رسالة
بهاء تقول فيها انها نادمة لمحاولتها السابقة
حين نسيت أنها فقدته منذ تاريخ قديم .

بالم اثر من مرة . وجاذبته حيوط السدم
والطفولة ، ودريات القرية ، ولحنه استدار
موبا وجهه شطر البحر ، ودرب نفسه على
النسيان : حتى استطاع بعد حين أن يفكر في
نق الوجوه القديمة ببرود تام ، دون أن يترعبه
نامه حين . كان عليه أن يكون قويا حتى يصنع
عالمه . ويحقق حلمه . وحدد أصدقاؤه . دائره
صغيرة من الطيور المتسايه ، لهم نفس عاداته
وأحلامه وأحباطاته السابقة : وبينهم أندريا . طير
عجوز ، ولكنه لا يفتأ يحلق بحيال صاف ، لا
بقيده غير « هيلين » البعيدة في باريس .

هل تأتي هيلين ؟

في النهار . يدب نوحج من اندار النيل
ونبدو الأحلام الموشاة صورا باهته لسخافات
قديمة .

ولكن مرارة « القهوة » لم تمنع مايقى من لذة
تخلف عن شراب الأمس ولا زالت هناك بين نبضات
الصداع أصداء للكلمات المنغومة . وردة .
باريس . هيلين .

وتكرر السؤال . هل تأتي هيلين ؟

لم يكن هناك جواب . لا شيء غير خوف غامض
يخالطه الغضب . « أندريا أيها المأبون : مالى أنا
وأحلامك المجنونة . مالك أنت بكتابى ،
وحياتى » .

وتنقضى ساعات الظهيرة . ويبدأ الصداق

أيها المتسامر الإحمق • من أوحى لك بأن
تكذب ؟ • • •

« دحك من هذه التقطية • غضبك ليس
صادقا • وانت في داخلك برقص فخرا • فعينها
تسيمان دهشته واحتنانا • وبسسه تتحرك في
قسمتها • لترسم عشرات الاحتمالات • فلتبسط
جناحك • ولتحلق • فالريح رخاء • »

وقرر أن يشترك في اللعبة • متغلبا على
فكرة ساخرة جذرته من رحلة انتصار تحدث
في الخيال •

« المهم أن أطير • بالواقع أو بالوهم • فلن
يكون هناك فارق ساعيش اللحظة • وأجوب فيها
كل ليالي العمر • وأكون خلالها ما أردت •
ما أردت • ولتطبق الدنيا بعدها على كل قصور
الوهم • »

★★★

وناق خريفه المسحور من جديد • بعثت تجربة
الصبا هذه المرة بلا مرارة وخطرت على الشاطئ •
عروسه الضائعة • ترفل في غلالات من زبد
البحر • ونور الشمس • وتوالت جولات الغروب
كل يوم • يمتد فيها خيط الكلمات بلا انقطاع
عيلين قادمة من باريس • عطشى للشرق •
للأساطير • للشمس • للرجال •

وطلمت • رحالة زمن لم يحدث • وعاش
للأمنيات المستحيلة • لكل منهما آذان أصداها
الصمت • وحكايات لم تولد من رحم الأحلام
ويسمع منها • عن باريس • عن النوفر •
وكنيسة المادلين • ونزهات اللوكسمبورج • والحي
اللاتيني • ويرى ضباب ديسمبر يتعقد على ضفاف
السين •

« هل ولدت يوما هناك ؟ • هل كنت في زمن
غابر أفقا يحول بين حانات مونمارتر • وشوارع
سان جيرمان ؟ • »

« ربما • فلا زالت ليالي ليفربول تتراعى في
أمنياتك الجرداء كذكرى ليالي العيد في طفولة
بعيدة • ولا زال قلبك ينبض للأصدقاء الهائبة
التي يختلط فيها صوت البحر بنبرات الشبيبي
بصفارات السفينة الراحلة على أمواج بحر الشمال
• لا • لا تحدثيني عن كل هذا • فانا أعرفه • »

والغضب وتنتهي نوبة العمل • ويعود إلى الفندق
إلى الحجرة الصغيرة ليفعل نفس الأشياء التي ظل
يفعلها طوال سنوات • تناول الطعام • وقراءة
الجريدة • وتسخين اللقافات الثلاث • ثم تصفح
مجموعة الصور القديمة •

بترتيب خاص • مستمر • كطقس ونئي أصم
صورة بعد أخرى تتوالى حتى تصل به إلى نشوة
التقصص • فينسب الخدر إلى الوجدان • وتتداعى
الأحلام •

هبطت من الباخرة • وكان اندريا هناك •
قبض على ذراعه برجة • ودمعت عيناه •

— ما هي • أتراما يا مسيو طلعت ؟ جيتي
نخرج من البحر •

وانتريت شقراء كآلة توجتها الشمس •
بعبون يساوج فيها بحر الرق • وظلال من
حزن كوني تثقل في الأهداب • وترتجف حول
زوايا القم •

منفت في أعماقه صيحة عتيقة • « وردة • »
وترددت في أذانه ذبذبات الماضي •

صوت الرشيدى يندج وهو يتكلم غصنة
اللغة والجنون • ويتنم •

« ولدي • أتراما ؟ هاهي • هناك • حيث يولد
الفسق من لقاء البحر والافق • وردة • تدعو
ولا تنادي • تهفو ولا تريد • وتبخل بالتداني •
واندريا يتكلم • »

— هيلين • هذا هو مسيو طلعت • صديقي
حدثك عنه كثيرا في رسائلي • ألم تصلك ؟
اذن فهناك هيلين حقا • وقد جاءت •

« يحدث دائما • وفق قانون طبيعي • أو
صدفة بحتة • أن تتقابل الأشياء • أو تتجاذب
أو تتنافر • أولا تلتقى مطلقا • وقد يفهم
الإنسان أو يبقى أبدا يسأل • لا يكفيه أن ما
حدث قد حدث • فهناك فضول أزلي لا يمكن
التخلص منه • ورغبة عارمة في معرفة مالا
يعرف • »

« صفحات من كتابك الموعود ؟ ماذا ستفعل ؟
اندريا يثرثر • ويحدث ابنته عن نبوغك • ومجدك
الفكري • يفخر لك بعينه وهو يؤكد لها أن
مؤلفاتك في كل بيت • »

الخبرني فقط . هل رأيت سرباً من طيور
الصمغ ، يعود من الشرق بعد رحله الشتاء ؟
الا تفهمين ؟ كل الى موطنه يعود » .

وتسمع منه عن زمن سحيق كان فيه السرخ
ملكاً والعنقاء آلهة : ويخور الشرق لعبة في ليلة
من ألف ليلة . يتسلل بها السندباد ، وعويجوب
البحار السبعة . ويخيف بسحرها الحيتان ، فتنبئ
أمامه بحر الظلمات . وتعطيه خاتم سليمان ،
لتدين له كل كنوز الأرض .

« ها أنت تلحق ، وجناحك يخفى قرص الشمس
والإغريقية تسبح في بحرك . عينها تبلل
أعطافك بقطر من خمر المحال . ويداه تداعب
قيثارا يهزج في صدرك . ها أنت تلحق » .

يلا أندريا الكأس . يجرعها ويكي .
- ياولدى . كم أخشى البحر . كم أخشى
البحر .

وتقول هيلين : « اسمي وردة . اسمي
وردة » .

« يمتطي الليل . يتشاب . يسلح ثوبه .
يهتك أستاره ؛ والفجر بعيد .

والجنية تفتسل بمطر ليل . تدعوك . تهمس
في أذنيك . لو كنت ملكي فالحق بي .

ينتفض الطير . يرقص زموا بجناحيه
همست والدمع يحفر على خديها ندبة حزن :

- سأرحل غدا . لا بقاء لحلم . هل تلحق بي ؟
وأوماً وثاقاً .

- بل نرحل معا . ونصحب الرجل العجوز
دهش أندريا أولاً ، ثم ضحك . وأخيراً حلق
في بلاهة .

- مسيو طلعت ؟ . أنت سكران .
ويقاطعه طلعت . يقسم له . أحبا ، وتحبنى

سأرعاهما . سأضع العالم بين يديها .
وفيق أندريا . يترك كأسه ويستلم :
ترعاهما ؟ تضع العالم بين يديها ؟ .. عن
تكلم .

يصرخ في وجهه .
عبدن . ومن غيرها .
يعصب في وجه العجوز اعصار من دحشه
بها . يهمس مرتبكا :

- ولكن . مسيو طلعت . لم تفهمي ؟
ليست هناك هيلين على الاطلاق .

« الكاذب الملعون . يريد ان يرحل وحده
بجناحيك ، ويترك مهيباً » .

- مسيو طلعت . لا تغضب مني . ما
الضرر في كذبة صغيرة بيضاء ؟ .. تماماً
كمؤلفاتك ، وكتيك .

« أنضحك أيها اللص ؟ ماذا تعرف أنت عن كتيبي
أتريد أن تبدو بطلاً على حسابي . ولكنها تعرفت
على حقيقتك . تفهمك . ألا ترى كيف تنظر
إليك ؟ »

واطبق الظلام .

سألوه .

- لماذا قتلت أندريا ؟

فاجاب .

- مات الرشيدى منذ ثلاثين عاماً . نادته وردة
فلحق بها .

- لم ؟

- لم يعد الرخ ملكاً ؛ ولم تعد العنقاء آلهة .
تكسرت الأجنتة . وتناثر الريش على خضمم
الأعواج .

وبقى على الشاطئ . سندباد عجوز . يصرخ
بين الحين والحين . فيتردد الصدى قليلاً ، ثم
تحمله الرياح . الى بعيد .

القاهرة : أسامة أنور عكاشة

ذكرياتي الحزينة والبحر

□ إسماعيل الوريث □

كان للبحر مدٌ وجزر ،
وكنت أدور مع الذكريات الحزينة ،
لحنا بطيша ،
يوقة الموج ،
كدت أجرب ملحمة الموت والبحر ،
وزعت نفسى بين التداخل بالصمت ،
والأرق المتربص فى ساحة الحلم ،
حين حملت إلى البحر أغنيتى ،
وغسلت بظهر المودة قلبى ،
قرأت مع البحر أدعية تجلب الدمع ،
ذكرت شاطئاً يتمدد كالسيف ،
يغفو ،
ويلمع فى غيش الفجر ثانية ،
خالعاً جفنه ،
ناقشاً فى الصدور التى تتزاحم فى حدة ،
شوقه للرحيل ،
شواطئ تعبرنى فى المساء ،
تهدهدن فى مناديل أشجانها ،
تتمطى بعينى ملتفة بالبكاء ،
أيها البحر خبأت فيك شعاع اليقين ،
وسافرت فى عتمة الغابة المستديرة كالنهد ،
تقذفنى قمة التشوة المبتاحة نحو السهول
الظريّة كالجرح ،
من لمعة فى اصطخائك ،
كنت أرى طرفاً تتراقص كالأمنيات ،
وحين قطعت الخيوط السخية كالحب ،
بينى وبينك ،
كانت جذائى رأسى
كسيزيف أحمل فى العقبات ،
متاعب يومى وأمسى ،
أيها البحر
من جمرها المتوقد بين الضلوع أناديك ،
أين ترجل ،
فى أى ناحية من نواحيك أوقف مهرته ،
وامتطى الريح ؟
تسأل عنه الجبال فقد ألقت خطوة

والسواقي وقد فقدت صوته
والصغار وقد أعجبتهم غرابته ،
تسأل المدن الممتلئة بين شوارعها وأزقتها ،
والبيوت القديمة عنه ،
فيا بحر أين ترجل ؟
قم يا ندي ،
وهيا امسح الدمع مثلى ودعنا نغنى
فليتنا هذه كالكلى التى سبقتها
تساجلنا الشعر ،
تشرب نصف الزجاجة

تفقدنا وعينا ،
ثم تفرش أهدابنا للسهاد ،
أيها البحر
قاسمتك النجوم ،
قاسمتك الحزن ،
لكن قلبك أقسى من الخوف ،
ادعنى أشاطرك الحب ،
كيف اتسعت لهن جميعا
وفى مثل ما بك من اوعة واشتواء !

صنعا : اسماعيل الوريث



الهيئة المصرية العامة للكتاب

<http://Archivebeta.Sakhr.com>

تقدم

دراسات أدبية :

- المرايا المتجاورة (دراسة في نقد طه حسين) د. جابر عصفور
السخرية في أدب المازني د. حامد عيده الفوال
التخيل د. حان بول سارتر
سارتر بين الفلسفة والأدب د. نظمي لوقا
موريس كراستون
مجاهد عبد المنعم مجاهد
الشعر الفارسي الحديث د. ابراهيم السوقي شتا

تطلب فور صدورها من الباعة ومكتبات الهيئة وفروعها
بالمقاهرة والمحافظات

ساحرة البحر

□ سامي فريد □

والجبر وتساقلت فوق المنضدة الى جوارى فكلفت
عن المحاولة على الفور ..

تاملت في صمت وجهه الهادي .. كان
معتصم العينين يتمتم شيئاً لا أسمعه .. في حين
استرخت كفاء الكبريتان في حجره ..

فتح عينيه بعد فترة ورفع كفيه الى وجهه
يمسحه في سرعة .. مال نحوى مرتكزا باحدى
ذراعيه فوق المنضدة أمامي وهمس في ود يسألني
ان كنت أحضرت « الأمانة »
معي ..

هزرت رأسي ویدی تتحسس جيبي في قلق
عظيم .. !!

استطعت كفاء أمامي فوق المنضدة وإشعار
بأصابعه يستحطني ..

تلقت حولى في حذر ثم أسرعت أدس أصابعي
في جيب معطفي الداخلى وأخرجت اللفافة والقيتها
في كفه .. هزها عدة مرات شى يده ..

مضبوط ؟

ابتسمت في صعوبة ..

مضبوط ..

اضفت وأنا أبتلع ريقى أحكى له كيف أذنى
نفذت كل كلمة قالها بالحرف .. كان يهز
رأسه خلال كلامي له وقد أخذت ابتسامته تشيع
فى كل وجهه ؛ رفع بطرف ابهامه حرف
اللسانة وألقى نظرة سريعة داخلها ثم أعاد
إغلاقها بإحكام .. هزها أمامي فى الهواء عدة
مرات قبل أن تغيب داخل جيبه فربت بكفى على
رقبتي عدة مرات حتى أطمئن فاسترخى وجهه
وعاد اليه هدوؤه ..

نزلنا الدرجتين المظيتين الى مقهى السلسلة ..
دونا حول فانوس النور ومرقنا تحت ظل الشجرة
المعجوز الساكنة منذ زمن طويل الى جواره ..
توقفنا نفسح مكانا لبعض الصبية الذين كانوا
يركضون فى اتجاهنا خوفا من اصطدامهم بنا
ثم استأنفنا سيرنا صامتين ..

كان الوقت عصرا تمطت فيه المحاورى
تثائب مسترخية بعد صخب النهار .. وبسطت
الشمس نورها البارد الكسول فوق واجهات
البيوت والحوانيت والأسطح وتأرجحت بعض
حبال الغسيل ورفرفت فوقها قطع الملابس
الجافة التى استماتت على الحبال رغم قسرات
الهواء العنيف المندفح من حولها يريد أن يخلتها
معه .. هبت من البحر نسمة باردة حملت معها
رائحة زفارة قوية وتسلسلت الى أنفى رائحة دخان
البورى السكرية الذى راح يتلوى فوق رهوسنا
فترة ثم طار بعيدا ..

فوق رخام المنضدة طنت بعض الذبابات -
ودارت حول الدوائر اللزجة المتخلفة عن أكواب
الشاي ثم طارت وحطت فوق بعض فتات الخبز
المتناثرة فوق المنضدة المتسخة .. رفعت يدي
أهشها فدارت فى الهواء أمامي عدة مرات ثم
هبطت فوق المنضدة مرة أخرى .. رحت أسلى
نفسى بالتطلع الى اعلان الفيلم المروض فى دار
السينما القديمة .. كان الاعلان ملصقا بأعمال
على حائط المقهى الذى تساقت طلاؤه وبرزت
بعض أحجاره .. ولا حظت أن أحد أطراف الاعلان
لم يكن ملتصقا بالمحاط فكثرت فى أنه ربما
يحاول البعض نزع الاعلان منها ومددت أصابعي
أحاول تثبيتها فخشخشت تحتها حبيبات الرمل

تصعد فوق الرصيف وتسلق الحوائط .. أضأت
بعض الفوانيس القليلة حولنا .. تلفت حولي ..
كان بعض زبائن المقهى قد انصرفوا في حين
تناثر الباقون في الداخل يحتمون خلف الحوائط
من لسعة الهواء البارد القادمة من البحر ..
أحسست رعشة تسرى في جسمي فأحكمت معطفي
حول ورفعت ياقته لأدري بها أذني ..
سألته وأنا أنهياً للانصراف عن موعد التسليم
.. مد ذراعه يشدني للجلوس .. فجلست ..
سألني عن الساعة .. رفعت معصمي في مواجهة
ضوء الفانوس أمام عيني حتى استطعت قراءة الأرقام
الصغيرة .

كانت الشمس قد اختفت تحت أفق البحر
تماما ولفت العتمة كل شيء فلم أستطع أن
أبين ملامحه بوضوح .. جاءني صوته نغسنا
يسألني إن كنت أنا الذي ساتولى عملية
الاستلام .

قلت نافذ الصبر .

— أنا . أو .. هو ..

خبط بكفيه على فخذه .. وترت فترة يتنأب
.. سمعت صوت زحزحة مقعده للخلف فأدرت
أنه ينوي الانصراف فأسرعت الحق به ..

كان يقف في مواجهة الفانوس تماما وقد
تهدل رأسه فوق صدره وامتد ظله الضخم
خلفه يفرش الرصيف وجزءا من الحائط ..
كررت عليه سؤالي عن الموعد ..

نظرالى بعينين محمرتين مفكرا فترة .. اعتمد
بكفه فوق كتفي قائلا انه غدا سيخبرني عن الموعد
والمكان ثم مضى يهبط الرصيف وأنا أهول من
خلفه .. توقف في منتصف الطريق ينتظر
عبور إحدى السيارات وعندما شعر بي خافه
التفت نحوي مشيرا الى عامل المقهى الذي كان قد
خرج خلفنا .. استدردت وأنا أمد يدي الى جيبي
أخرج حافظة نقودي بينما وقف الرجل فوق
حافة الرصيف يمد نحوي كفا مفتوحة بيدها
كان يحمل بالأحرى صينية فوقها كوبان فارغتان
فيهما بقايا شاي بارد ..

القاهرة : سامي فريد

تراجع للخلف يفسح مكانا لعامل المقهى الذي
وضع أمامنا أكواب الشاي .. انحنى العساءل
بيننا يدير ملعقته في كوب الشاي أمامي فانتظرنا
صايفتين بينما مال هو بجسمه الممتلئ يتناول منه
ميسم البوري الذي كان الرجل قد وضعه الى
جواره .. مسح بباطن كفه الميسم ثم أراح كفيه
في حجره قابضا بهما على خرطوم الميسم الذي
رفعه الى شفتيه وراح يسحب منه نفسا طويلا
ملا به فراغ صدره ثم أطلقه فاندفع الدخان
خارجا من فتحة أنفه وفمه وقد ظهرت على ملامحه
علامات النشوة الكاملة .. ازاح الميسم عن فمه
بعد فترة ووضع فوق فخذه .. مال بكل
جسمه نحوي فرايت عن قرب عينيه المبللتين ..
رفع صوته فوق صوت العربة التي كانت تمرق
الى جوارنا .. ملت بدوري نحوه حتى لا تفوتني
كلمة .. سمعته يقول شيئا استطعت أن التقط
منه كلمتي «كل شيء» وأضاف بعد فترة يستعجلني
الاجابة .

— هه ؟

تخرجت في أن أخبره أنني لم أسمع كلامه
جيدا فأسرعت أهز رأسي موافقا ..
اتسعت عيناه وهو يخبط بكفه العريضة
فوق رخام المنضدة .

لا ..

قلت وقد انتقل الى حماسه .

— طبعاً ..

أضاف وانفعاله يتزايد .

— اليوم ليس كالأمس . وغدا لن يكون مثل

اليوم ..

اليس كذلك ؟

أمنت على كلامه دون تفكير

تأملني طويلا يراقب تأثير ما يقول على وجهي
.. حاولت أن أبدو متأملا لا تشي ملامحي
شيء ..

أضاف بعد فترة .

— الحياة لم تعد سهلة كما كانت وأنت تعلم
هذا .. ترجعت للخلف دون قصد مني أنفادي
أصبعبه المندفع نحوي ..

مضيت أهز رأسي موافقا كلما تكلم ..

مالت الشمس نحو البحر فزحفت العتمة

المعتز بن عباد

وعبد الوهاب البياتي في طبعات إسبانية

□ د. حامد أبو حمد □

أراشوا جناحي ثم بلوه بالندی
فلم أستطع من جهم طيرانا
والبيت السابق على هذا وان لم يذكره جوميت
هو :

بنفسى وأهل حيرة ما استعتهم
على الدهر الا واثنيت معانا
أراشوا جناحي ثم بلوه بالندی
فلم أستطع من جهم طيرانا

ولا نجد أروع من هذين البيتين في التعبير عن
عاطفة الألفة والمودة بين الأهل والجيران ، ولا أروع
من البيت الثاني في التعبير بالصورة البلاغية
والإيحاء بها عن هذه الألفة وهذا الارتباط الحميم .

وقد أحدثت ترجمات جارتيا جوميت لبعض
أبيات الشعر العربي في ذلك الوقت أثرا كبيرا
لا يقارنه الا ذلك الاثر الذي أحدثته أيضا
دراسات المستعرب الكبير ميغيل اسبين بلانوس
عن الشيخ الأكبر محيي الدين بن عربي ، وتأثيره

على المتصوفة الأسباني مثل سان خوان دي
لاكروث . ظهرت مختارات جارتيا جوميت في
وقت كان الشعر الأسباني فيه قد بلغ قمة
العالمية ، وذلك بظهور الشعراء الكبار أمثال
ميغيل دي أنطونيو ، وأنطونيو ماتشادو
وخوان رامون خمينيث من جيل ١٨٦٨ ، ثم

يمكن القول بأن الشعر العربي في السنوات
الآخيرة قد بدأ يتخطى الحدود الإقليمية للوطن
العربي ، وبدأ يعرف على المستوى العالمي . وهذا
القول ينطبق على الشعر القديم والشعر الحديث
على السواء ، وإن كان الأول - أي الشعر القديم
قد جذبت بعض مقطوعاته انتباه البعض قبل
بدايات القرن التاسع عشر فأسرعوا بنقلها إلى
لغاتهم كما سوف نرى في هذا المقال . ثم
ترجمت دواوين كاملة بعد ذلك (١) أما شعر
الشعراء المحدثين فلم يظهر الاهتمام به الا في
الستينات والسبعينات تقريبا ، وذلك بعد
ظهور حركة الشعر الحديث التي انتشرت في
الخمسينات من هذا القرن ، كما سوف نرى أيضا
من تناولنا للطبعات التي ترجمت ونشرت
بالإسبانية من دواوين عبد الوهاب البياتي .
والنشر بالإسبانية بالذات له أهمية خاصة لأنه
يعني التعريف بالشاعر في أكثر من عشرين دولة
جارتيا جوميت ، المنشور أول طبعة منها عام
أراشوا جناحي ثم بلوه بالندی

وتتميز مختارات (٢) المستشرق الأسباني إميليو
جارتيا جوميت ، المنشورة أول طبعة منها عام
١٩٣٠ ، تتميز بأنها جميعا أشعار وجدانية
تعبير عن أعظم العواطف الإنسانية وأكثرها خلودا
واستمرارا ، ولهذا يضع في صفحة الأهداء بيتا
لابن البائنة يعتبر وكأنه دلالة على كل ماسميتي
في المختارات ، يقول :

العلاق كان في محاضراته وكتاباتاته الشعرية في آخر حياته بحسه الشعاري المرفف ، يدل بنظريات جريئة نعتقد أنها سوف تؤثر مستقبلا بشكل حاسم في كثير من الاتجاهات النقدية مثل نظريته عن الموديرنزم (الحركة الحديثة) التي ترى فيها اتجاها عاما يشمل الشعر الحديث كله ، ومن ثم فانها يجب أن تقارن بعصر النهضة وبالرومانتيكية ، أي أنها تشمل على كل الاتجاهات والحركات الطليعية وغيرها التي عرفها

الشعر في العصر الحديث •

نعود الى مختارات جارتيا جوميث فنجدها تتضمن آياتا لشعراء أندلسيين كبار مثل ابن زيدون وابن خفاجة وابن شهيد والأسير مروان الطليق وابن فرج الحيداني وابن هانيء وابن عمار وسواهم ، ولكن ما يهنا هنا هو ما جاء في المقدمة عن الشاعر الملك المعتمد بن عباد ذلك أن جارتيا جوميث قد استطاع أن يبرز الجانب الانساني العالمي في أشعار المعتمد ، فهو يقول : « إذا كان هذا الاتجاه العالمي في الشعر يمكن أن يمثل في شخص واحد فاننا لا نجد أفضل من المعتمد ملك أشبيلية (١٠٦٨ - ١٠٩٩) » وكان أبوه الشديد البأس المعتضد (١٠٤٨ - ١٠٦٩) وأبناؤه وبالأخص الراضي ملك رونة شعراء أيضا ، ولكنه بزهم جميعا ، وبز جميع معاصريه ، لانه فرض شخصيته على الشعر من ثلاثة جوانب : فقد كتب أشعارا رائعة ، وكانت حياته العملية شعرا خالصا ، وكان حاملا لكل شعراء اسبانيا بل لكل شعراء الغرب الاسلامي » (٧) •

ومن أشعار المعتمد التي يعتبرها جارتيا جوميث عالية قوله :

بكت ان رأت الفين ضمهما وكسر
مساء ، وقد اخنى على الفها الدهر
وناخت وباحت - فاستراحت - بسرها
وما نطقت حرفا يبوح به سر
فما لي لا ابكي ؟ ام القلب صخرة
وكم صخرة في الأرض يجرى بها نهر
بكت واحدا لم يشجها غير فقد

فديريكو جارتيا لوركا ، وحورخي جيان ، وفيشينتي الكساندر (نوبل في الآداب عام ١٩٧٧) ورفائيل البرتي وسواهم من جيل ١٩٢٧ (٣) • وقد جعلت هذه المختارات شاعرا كبيرا مثل خوان رامون خمينيث (نوبل في الآداب عام ١٩٥٦) يؤكد فكرته حول أصول الرمزية الاسبانية ، فاذا كان الاتجاه السائد هو تأثرها بالرمزية الفرنسية فان خوان رامون يرى رأيا آخر هو أن الرمزية الاسبانية هي الأصل لأن

جنودها اقدم بكثير من الرمزية الفرنسية ، غمى ترجع اساسا الى شعر الصوفي سان خوان دي لاكروت (من القرن السادس عشر) والشاعر الاشبيلي جوستافو ادولفو بيكر (١٨٣٦ - ١٨٧٠) ومن قبلهما الى الشعراء العرب الأندلسيين • يقول خوان رامون خمينيث : (لقد قرأت لسان خوان دي لاكروت وأنا طفل • انه رمزي مثل بيكر ، وكل منهما تشبه أشعاره أشعار بول فيرلين • أيضا الشعراء العرب الأندلسيون رمزيون كما يمكن أن نرى في المختارات التي ترجمها جارتيا جوميث • ففي هذه المختارات توجد أبيات لشاعر من اقليم ويلبة Huleva لا أذكر اسمه الآن هي أشعار رمزية بمعنى الكلمة » • (٤) ويقول خوان رامون في محاضرة له تحت عنوان « الشعر المفلق والشعر المنفتح » : « ما الذي يدفعني للبحث عن تأثيرات ايطالية ، ولدى هذا الكنز الذي لم يكد يمسسه أحد منا حتى الآن وهو شعر العرب الاندلسيين في قرطبة واشبيلية وغرناطة ، الذين تجمع بين عصورهم وعصورنا التالية روابط قريبة ؟ وبقياهم بلامسة هذا الكنز استطعت أن أحقق الرمزية في أشعاري ، وذلك لأن أفضل ما في ذلك الجانب الاسباني الذي يأتي من شعر العرب وشعر المتصوفة ، ويمكن لاي قارئ التحقق من ذلك » (٥) •

واذا كان هذا الرأي للشاعر الكبير خوان رامون خمينيث يعتبر قريدا لأننا لم نجد شائئا عند كثير من النقاد الأسبان ، الذين يحاولون حبسها هو سائد ، استبعاد كل ما هو عربي ، الا أنه يمثل نقطة انطلاق جيدة لبحث هذا الموضوع بالتفصيل وتأكيد به الرايين العالمية أن وجدت (٦) • وعلى أية حال فان هذا الشاعر

وايكى لآلاف عديدهم كثر
بنى صغير او خليل موافق
يمزق ذا فقير ويفرق ذا بحر
ونجمان زمن للزمان احتواها
بقرطبة النكراء او رندة القبر
غدرت اذن أن صن جفنى بقطرة
وان لؤمت نفسى فصاحبها الصبر
فقل للنجوم الزهر تبيكهما معى
لثلهما فلتحزن الانجم الزهر

وجدير بالذكر أن الشعر العربي الاندلسى قد عرف قبل جارتيا جوميث ترجمت أخرى نثرية ، وقد أشار خوان رامون فى بعض أقواله الى انه قرأ بعض هذه الأشعار فى شبابه أى فى بدايات القرن الحالى أو أواخر القرن السابق (ولد خوان رامون عام ١٨٨١) ، ولكن ترجمات جارتيا جوميث كانت على آية حال هى المنبه الأكبر الذى وجه أذهان بعض كبار الشعراء الأسبان الى هذا الكنز المخبئ للشعراء العرب الأندلسيين .

لكن هذا الاهتمام بالشعر الأندلسى لم يقف عند حد جيل جارتيا جوميث (ولد هذا المستعرب الكبير عام ١٩٠٥ بمدريد ، وتعلمت على ميغيل اسين بالاثيوس ، ثم خلفه فى رئاسة قسم اللغة العربية بجامعة مدريد ، ومازال حيا وبصحة جيدة) ولكن يبدو انه أخذ يتواصل خاصة بعد زيادة الاهتمام بالدراسات العربية فى اسبانيا . فقد قامت المستعربة ماريا خيسوس روبرا ماتا بترجمة عدد من قصائد المعتد بن عباد ، نشرت خلال العام الحالى (١٩٨٢) فى طبعة مزدوجة أى باللغتين العربية والاسبانية بالتعاون بين هيئات علمية ثلاث هى جامعة قطر ، وجامعة أشبيلية ، والمعهد الأسباني - العربى للثقافة بمدريد . وصدرت المجموعة تحت عنوان « المعتد بن عباد - أشعار » . وقد كتبت صاحبة هذه المختارات مقدمة لها من حوالى ٧٠ صفحة بالقطع الصغير ، تناولت فيها حياة المعتد بالتفصيل منذ نشأته فى الأندلس حتى موته أسيرا . وأبرز ما فى المقدمة هو تلك المقارنة التى عقدتها بين المعتد بن عباد والبطل الملحمى الأسباني المعروف

باسم « السيد » (٨) قالت : لو أن الأندلسيين كتبوا الملاحم ، لكان بطلها الذى لا ينأزعو المعتمد ملك أشبيلية . ومع ذلك فإن عدم وجود الأدب الملحمى لم يحل دون تحول المعتد الى بطل اسطوري ، والى شخصية أدبية تشبه معاصره « السيد » . ان مأساة شخصيته التاريخية قد أدت الى ظهور سلسلة أدبية فى التاريخ الأسباني العربى يصعب التمييز فيها بين ما هو حقيقى وما هو زائف . ان المعتد مثل « السيد » قد أثر فى ظهور أعمال أدبية خارج وطنه الأندلسى ذلك أن أحداث حياته تشبه أحداث القصة الخيالية حتى اننا لا نحتاج الى اضافة عناصر أخرى تكميلية لخراج قصة مغامرات أو دراما رومانسية . ان الأدب العربى الحديث والأدب الأسباني قد وجدا فى شخص المعتد مصدرا للإلهام .

ونمة وجه آخر للشبابة بين المعتد بن عباد وبين رودريجيث دياتدى فيغار (السيد) هو أن المعتد قد أثار اهتمام عالم أوروبى كبير هو المستعرب الهولندى رينهارت دوزى (١٨٢٠ - ١٨٨٢) الذى وجد متعة فى طبع كل النصوص العربية بملكة أشبيلية ، وقام بكتابة حياة المعتد بأسلوب رومانسى فى كتابه « تاريخ المسلمين فى اسبانيا » (١٨٦١) ، ومنذ ذلك الحين والكتابات عن المعتد /سواء فى اللغة العربية أو فى اللغات الأوروبية كثيرة ، وان كانت تختلف فيما بينها . أى أن المعتد بن عباد قد أصبح مثل شخصيات الملاحم تخضع شخصيته وسيرة حياته للإضافات أو للتعديل أو الى غير ذلك مما يدخل فى هذا النمط الأدبى المعروف فى الآداب العالمية وهو « أدب الملاحم » . ومن هنا يأتى ثراه لهذه الشخصية وأهميتها على المستويين الفنائى والملحمى .

وتشير المؤلفة الى خاصية أخرى من خصائص المعتد هى انه قد كتب الشعر لنفسه ، اذ لم يكن فى حاجة الى مدح الملوك مثلما كان يفعل عامة الشعراء ، ولذلك فإن شعره صادر مباشرة عن الوجدان ليعبر عن أرقى العواطف الإنسانية وهذا شئ أشار اليه من قبل جارتيا جوميث ، اذ قال - بعد شرحه للاتجاه الشكلى السائد

في معظم قصائد الشعر الأندلسي - : « ولكن هذا لا يعني أن الشعر الغنائي العربي الأندلسي يخلو من قصائد الألم الرائعة » . وإن كانت هذه القصائد تدور حول شخصية المعتمد .
قصائد أغمات التي أشدها الشاعر - الملك نفسه وعبر فيها عن مرارة السجن والنفي تعد من أروع الشعر العالمي . وهناك أيضا القصائد الرائعة التي خصصها ابن البانة عن إطلال مملكة أشبيلية « (٩) » وتقول مازيا خيسوس روبرا في معرض حديثها عن شعر المعتمد : « إن مفتاح وضوح هذا الشعر يكمن في حدث أدبي فريد هو صفته الملكية ، ذلك أن هذه الصفة جعلته يستخدم الشعر لا أن يكون خادما له ، (١٠) » .

ومن أروع هذه الأبيات التي اختارتها المستعربة الأسبانية قول المعتمد يخاطب زوجته الشهيرة اعتماد ، التي تحولت هي الأخرى إلى شخصية أسطورية :

اغائبه الشخص عن ناظري
وحاضرة في صميم الفؤاد
عليك السلام بقدر الشجون
ودمع الشئون وقدر السهاد
تملكت مني صعب الثرام
وصادفت ودي سهل القياد
مرادى لقياك في كل حين
فياليت اني أعطى مرادى
أقيم على المهمد ما بيننا
ولا تستجلي لطول البعاد
دسست سمك الخلو في طي شعري
والفت فيه حروف « اعتماد »

وهذه أبيات لو حذفنا منها كلمة « اعتماد » لظنها القاري - إذا لم يعرف ناظمها - إحدى روائع الشعر الوجداني المعاصر ، وذلك لسهولة التنا وجزالتها وتعبيرها عن آخر العواطف الإنسانية وأكثرها تأثيرا في النفوس ، وهذا الشعر الوجداني الصادر مباشرة عن عاطفة الشاعر ليس كثيرا في الشعر الأندلسي . وقد قرأنا دواوين بعض الشعراء الأندلسيين فما خرجنا

منها الا بمقطوعتين أو ثلاث من هذا النوع الذي يجبع بين صفتي القدم والحداثة في الوقت نفسه أو بتعبير آخر الذي لا يحس القاري، نحوه بآية غرابة بل يقرأ وكأنه صادر عن شاعر عظيم معاصر . وهذه - في رأينا - هي ميزة الشعر الخالد ، أي الذي يستطيع تخطي حدود الزمان والمكان . وشعر المعتمد بن عباد كله تقريباً من هذا النوع ، ولذلك فإن النشوة الناتجة عن قراءته تصيب القاري العربي كما تصيب القاري الإسباني أو أي قاري آخر . ومن هنا فإننا لا نستغرب أن يفكر شاعر كبير مثل خوان رامون خمينيث ، قرأ مثل هذه الأشعار الوجدانية المختارة بدقة واحكام ، في أن يكون الشعر العربي - الأندلسي هو أصل الحركة الرمزية ، ذلك لأن هذه الحركة وإن كانت قد بلغت قمة التأمل العقلي وفوضى الحواس إلا أنها نبتت أساساً من الوجدان ، وكان أعظم شعرائها وهو بول فرلين أقرب إلى شعر الوجدان منه إلى شعر التأمل العقل الخالص .

نأتي الآن إلى الشعر العربي المعاصر فنجد أن واحداً من أبرز شعراء الاتجاه الحديث هو الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي قد بدأ يغزو الساحة الإسبانية مع نهاية الستينات . فقد صدرت له باللغة الأسبانية حتى الآن خمسة دواوين هي : « أشعار في المنفى » الذي ترجمه فيديريكو اربوس وصدر عن البيت الإسباني - العربي عام ١٩٦٩ ، و « الذي يأتي ولا يأتي » الذي صدر عن دار نشر ايبوسو عام ١٩٨٢ وترجمة فيديريكو اربوس أيضا ، كما أصدرت الدار المذكورة عام ١٩٨٠ ديواناً آخر هو « الموت في الحياة » ترجمة المستعرب المذكور . كما قامت المستعربة كارمن رويث بترجمة مسرحية « محاكمة في نيسابور » ونشرتها عام ١٩٨١ دار نشر « لقاء » Encuentro . وقد صدر منذ قليل (في شهر أكتوبر ١٩٨٢) ديوان « قصائد حب على أبواب العالم السبع » ، وسوف ينشر في خلال عام ١٩٨٣ ديوان آخر هو « سفر الفقر والثورة » . وهذان الديوانان قام بترجمتهما أيضا المستعرب فيديريكو اربوس الذي يعد رسالة للدكتوراة بجامعة مدريد عن شعر عبد الوهاب البياتي . وقد ترجم المشرق المعروف

بدر ومارتينيت مونتاييت حوالى خمسين قصيده غبارة عن مختارات من اشعار البياتي تشمل الفترة من عام ١٩٥٠ حتى عام ١٩٨٠ تحصل عنوان « حبي أكبر منى » وهى عبارة مقتبسة من احدى قصائد المختارات ، وسوف يصدر هذا الكتاب فى المكسيك والارجنتين واسبانيا فى وقت واحد عام ١٩٨٣ . كما نشر السيد مونتاييت بعض قصائد البياتي فى مجلات دورية مثل قصيدتى « الى رفايل البرتى » و « النور ياتى من غرناطة » . وهكذا فاننا حتى عام ١٩٨٣ سوف نجد أكثر من سبعة أعمال منشورة باللغة الاسبانية للشاعر عبد الوهاب البياتي . وقبل أن نمضى فى تناولنا لهذه الأعمال بالتحليل الموجز ، نود أن نشير هنا الى أن اهتمام المستشرقين بالشعر العربى المعاصر عامة ينصب على الشعر الجديد ، أى ذلك الشعر الذى أبدعه جيل الخمسينات فى العالم العربى مثل نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور . والسبب الرئيسى فى اهتمامهم بهذا ، على ما يبدو ، هو أن اتجاهات النقد الغربى فيما يخص الشعر العربى ترى فى شعر هؤلاء الشعراء التعبير الأمثل عن قضية التطور الإبداعى الخلاق فى الشعر العربى المعاصر . ومعروف أن المنظور الغربى فى النقد يعطى قضية التطور دورا هاما فى عمليات الإبداع لا يقل بأية حال من الأحوال عن القيم الفنية فى الشعر . ولذلك فانه بصرف النظر عما أبدعه جيل الخمسينات من قيم فنية وجمالية فى الشعر ، فإن دورهم فى مجال التطور الإبداعى لا يقل بأية حال من الأحوال عن القيم يكون له تأثير حاسم فى المستقبل ، كما أن دورهم سيكون أكبر من ذلك فيما يتعلق بالتعريف بالشعر العربى على المستوى العالمى . وتجدر الإشارة هنا الى أننا فى دراستنا للشعراء العالميين الكبار أمثال الشاعر المكسيكى أوكتايفو باث والاسبانى خوان رامون خيمينيث أو جارتيا لوركا أو سواهم نجد وجوه شبه كثيرة ، معظمها فيما نعتقد جاءت مصادفة ، بين أشعارهم وأشعار جيل الخمسينات العربى ، وما ذلك الا أن شعراءنا العرب المحدثين قد استطاعوا أن يبلغوا بأشعارهم قمة الإبداع الإنسانى . ولعل هذا

سوف يقرب مستقبلا بين عمليات الإبداع فى الشرق وعمليات الإبداع فى الغرب ، والدليل على ذلك هو أن أشعار عبيد الوهاب البياتي والسياب وعبد الصبور وسواهم من الشعراء الكبار المحدثين أصبحت قريبة من أفهام القراء الغربيين ، وبدلا من أن يجد هؤلاء القراء أنفسهم فى بعض مقطوعات فقط من الشعر العربى القديم وبالأخص الشعراء الكبار الجاهليين والاسلاميين وفى شعراء مثل المعتز بن عباد ، سوف يقرؤون كل أشعار البياتي فلا يجدون فيها ما يخالف أمزجتهم وأهوائهم . وليس معنى هذا أن شعر هؤلاء أرفع من شعر القدماء ، كلا ولسنا هنا فى مجال المقارنة بين الشعراء القدماء والمحدثين ، ولكننا نغنى جانبنا ظاهرا فى أشعار المحدثين هو أنهم أقرب الى الروح العالمية والى روح العصر ، وأكثر تهيؤا للدخول فى هذه الساحة ، وأكثر سهولة بالنسبة للقارئ الأجنبى ، ثم أن شعرهم كله صادر عن الوجدان مباشرة أو من منظورات حديثة مما يجعله مؤخلا كله لأن يدركه ويفهمه أى قارئ . وبالطبع ليس كل ما يكتب من هذا النوع يعتبر شعرا حديثا ، ولكننا نغنى هؤلاء الكبار الذين تفخوا فى الشعر العربى المعاصر روحا جديدة لم توجد فيه من قبل . وهذه - فيما نعتقد - هى روع قيمة تجديدية استحدثوها وأضافوها الى تراث القدماء (١١) .

ويتحدث فيديريكو اربوس عن دور هؤلاء الشعراء فى تطور الشعر العربى فى مقدمة ترجمة ديوان « قصائد حب على بوابات العالم السبع » فيقول : « معروف تماما لدى كل المهتمين بالأدب العربى المعاصر أن الشعراء العراقيين من الجيل المسمى بجيل الخمسينات قد قاموا بعملية تطوير عميقة فى بنية الشعر العربى وبحوره التقليدية . وهذه العملية مرتبطة ارتباطا وثيقا بالتجديد الجذرى الذى استحدثوه سواء بالنسبة للموضوعات والمضمون أم بالنسبة للرؤية الشاملة للقصيدة . أى أنهم بما استحدثوه من مفهوم مختلف للقصيدة ووظيفتها ، وبما أثاروه من طرح حيوى وأدبى لقضية الارتباط الضرورى بين التفكير والصور والأشكال التعبيرية

وتقافة اسانية جديدة لابد وأن تمضي الى الامام
وسلط الموتى وانبعاثاتهم ، نحو العدالة والحرية .

ويشير ادريوس الى أن الدواوين (١٢) الخمسة
التي نشرها عبد الوهاب البياتي منذ عام ١٩٧١
حتى عام ١٩٧٩ تمثل عملية تجديد حاسمة في
لغه وايقاع وبنية القصيدة ، وتعمقا اكثر في
الرموز والموضوعات المطروقة وحضورا أكثر
للتصوف العربي القديم ، وهو أمر واضح في
كل أعمال البياتي منذ الستينات . وهذا يعني
أن شعر عبد الوهاب البياتي ظل يتواصل في
عملية تجديد مستمرة . فدواوينه الأولى التي
نشرت في الفترة من عام ١٩٥٠ حتى عام ١٩٦٠
وعندها ستة (١٢) تمثل في البداية امتدادات
لما بعد الرومانتيكية الاوربية والعربية ، فضلا
عن اتجاهات التجديد العروضي والتغني في
القصيدة وهي أشياء سوف تختفي عندما تظهر
الطروحات الوجودية وغلبة الالتزام السياسي
على المضمون ، مما ساهم بشكل في اضعاف صورة
الشاعر المعادل لثوري على البياسي لدى القراء
العرب وبالأخص من الشباب .

أما ديوانا « النار والكلمات » و « سفر
الفقر والثورة » اللذان نشرا عامي ١٩٦٤ و
١٩٦٥ على التوالي فيمثلان مرحلة انتقالية لعل
طابعها الرئيسي هو استخدام الرمز كأساس
لخلق الشعرى . ثم يأتي بعد ذلك ديوانا
« الذي يأتي ولا يأتي » (١٩٦٦) و « الموت
في الحياة » (١٩٦٨) وهما يمثلان - كما
ذكرنا - أول تطور كبير منظم في الالم الشعرى
عند البياتي .

ولا شك أن اهتمام هذا الناقد الاسباني
بديوانى « الذي يأتي ولا يأتي » و « الموت في
الحياة » يأتي من قيمتها الفنية والجمالية
والانسانية التي يمكن أن يدركها أى ناقد غربي .
فبالإضافة الى ما ذكره هو نفسه في تحليله لكل
منهما في المقدمة التي كتبها لترجمته الى
الاسبانية ، نجد مثلا أن عبد الوهاب البياتي في
كتابه « الذي يأتي ولا يأتي » يبلغ قمة التعبير
الشعرى عن الوضع العربي بخاصة والوضع
العالمى بعامة . فهذا الديوان كما - نرى - عبارة
عن صرخة في عالم الأكاذيب واللامعقول والعبث

لم يعد الشكل المحافظ للقصيدة القديم - الذى
ظل سائدا حتى جيلهم - يصلح كأداة للتعبير
بالتنسبة لهم بأية حال من الأحوال . ومن ثم فقد
حاولوا إدخال تغييرات كبيرة عليه . ان مهمة
إبداع الشعر الجديد التي واجهها هؤلاء الرواد
في نهايات عقد الأربعينات تمثل عملية تطور
طويلة شاقة ، وأبوابها بالطبع لم تقفل بعد .
وقد شارك في هذه العملية - كل من منظوراته
الخاصة ومواقفه - كل شعراء العالم العربى -
الذين ألوا على أنفسهم القيام بهذه التجربة .
وفي إطار المنظور العام للأوضاع الايديولوجية
المتغيرة والمضطربة الذى تدخل ضمنه هذه
الأعمال ، نجد أن موقف كل منهم يتراوح بين
الرفض الكامل للتراث الشعرى العربى وبين مواقف
أخرى أكثر اعتدالا تحاول صياغة القصيدة في
إطار الثقافة العربية بعامة والأدبية بخاصة ،
مع الاستفادة من قيم ومعطيات الشعر العالمى
المعظم في القرن العشرين ، وبالأخص المكتوب
باللغات الانجليزية والفرنسية والروسية .

ويرى هذا الناقد أن عبد الوهاب البياتي هو
الذى حمل هذه المهمة التجديدية الحاسمة في
الشعر العربى الى نتائجها الأخيرة . ذلك لأن
يدر شاعر السياب قد توفي في زلزال شتائه
بعد مرض عضال عام ١٩٦٤ ولم يبلغ عمره
الأربعين عاما (ولد عام ١٩٢٦) ، ونازك الملائكة
قررت التخلي عن تجربتها الأولى وعصادت الى
القوالب التعبيرية القديمة . أما عبد الوهاب
البياتي ، فهو الذى ظل مؤمنا بهذه التجربة الجريئة
ومازال يواصل العطاء حتى الآن . وقد بلغ البياتي
في ثنائية « الذي يأتي ولا يأتي » و « الموت في
الحياة » قمة النضج الفنى . وهذان الديوانان
يمثلان تكتيفا للموضوعات الرئيسية في شعر
البياتي ، وأول تطور كبير منظم في عالمه
الشعرى . فقد استخدم فيهما عناصر من
الميثولوجيا اليونانية ووادى الرافدين حيث مزج
بين هذه العناصر في نضج فنى عظيم . كما
استطاع تطويع بعض أدوات الحضارة العربية
القديمة ، فضلا عن معطيات تاريخية وثقافية
معاصرة . وقد قدم الشاعر في هذين الديوانين
رموزا أسطورية - شعرية عن المحبوبة والمدنية
والبطل ، وذلك بهدف ارساء قواعد عالم جديد

— أساسة المحترفون ورجال المال والملوك

سادة هذا العالم المنهوك

وأنت سيد بلا مملوك

عليك مكتوب بأن تحوم حول السور

تلتقط الفئات والقشور

تجوب هذا العالم الماخور

منسحقا مقررور .

ويقول في قصيدة « طردية »

أهكذا ينتجب العشاق ؟

ويغرق النهار في البحيرة الكبيرة ؟

وترحل الطيور

والأرنب المذعور

يموت تحت قدم الصياد

مخضبا بلمه الأوراد

— لوركا يجز واقفا للموت في الميلاد

إمامه ، كانت كلاب الصيد تجري

تنبج الجراد

أهله الآلام ؟

وهذه السجون والأصفاد

شهادة الميلاد يا خيام

في هذه الأيام ؟

هذه أذن هي صرخة عبد الوهاب البياتي في عالم يمتلئ بالماس ، يعدم فيه الأحرار ، وتنتهك فيه قدس انقيم الانسانيه ، وتتعدم الفروق بين الخير والشر بحيث يختلط كل شيء . وفي عالم كهذا لا يجد الشاعر الا ملجأ وحيدا هو الينبوع الساري في داخله . والبياتي بالرغم من هذه العبيثية لا يصيبه الياس لأنه يحلم بعالم جديد يظهر من بين حطام الموتى وانعاثاتهم . وهكذا فإن تجربة عبد الوهاب البياتي تجربة انسانية ، ومن ثم فانها يمكن أن تثير انتباه القاري الاجنبي قبل العربي . ونحن نزعم بأنها سوف تجذب قراء كثيرين في اسبانيا وأمريكا اللاتينية مما سوف يساهم في فتح عوالم جديدة أمام الشعر العربي المعاصر . وحسب علمنا فإن بعض

الذي يعيشه الانسان العربي منذ فترة كتابته الديوان في الستينات حتى الآن كما انه صرخة في الوضع الانساني المتدهور الذي عبر عنه أيضا أدياء آخرون مثل البير كامى وكتاب العيث أو اللامعقول . ولذلك فإن التيار السائد في الديوان هو التيار العيثي . وعبد الوهاب البياتي مدرك جيدا لهذا الاتجاه وواع تماما بما يقول . ومن ثم فإنه يبدأ الديوان بكلمة لشيوخ كتاب العيث « البيركامى » تقول : « كل فنان يحتفظ في أعماقه بينبوع فريد ، يشكل مصدر تصرفاته وأقواله طوال حياته . أن هذا الينبوع ، بالنسبة الى ، يظل أبدا ذكريات عالم البؤس والضوء الذي عشت فيه لفترة طويلة » .

وتستطيع أن تقرأ أى قصيدة في هذا الديوان كي تجد تيار العيث ساريا في كل كلماتها . وليس هذا يغريب على شاعر حساس متاضل مثل عبد الوهاب البياتي ، بعد أن رأى العجز العربي يستشري في كل مكان من المحيط الى الخليج : عجز عن مواجهه الأعداء في الخارج والداخل ، وعجز عن ادراك سبل التقدم ، وشغل كامل ازاء القيود المفروضة على الانسان العربي من داخله ومن خارجه . واستسلام أكثر يومها بعد يوم لهذه القيود والاغلال . كل هذا أدركه الشاعر الكبير عبد الوهاب البياتي في الستينات ابان بداية انحسار الثورة العربية وعجزها حيال الدساسات اإخارجيه والداخليه . وإذا أضفنا الى ذلك عجز الانسان عامة عن بلوغ المدينة الفاضلة فاننا نجد قصائد عبد الوهاب البياتي عبارة عن صرخة في واد أو نفخة في رماد كهيا يقال . ولهذا فإن البياتي يستخدم في هذا الديوان رموزا شرقية وأخرى غربية مثل « الخيام » وعائشة — الحبيبة ، و « لوركا » . ولنقرأ بعض الأبيات من قصيدة « الليل في كل مكان » كي نجد الشاعر وقد بلغ به « القسرف » أقصى الدرجات ، وهي خاصة من خصائص الكتابات العيثية . يقول :

الليل في كل مكان ، وأنا أنتظر الإشارة

— وددت لو أغرقت هذا المركب الملى ، بالجرزان

وهذه المدينة الموصسة الشمطاء.

لو علق الشاعر — هذا البقاء، الأعور السكران

من ذبله ، بالكلمات — والدمى الصلعا ،

المجلات المتخصصة التي تصدر في أمريكا اللاتينية قد اهتمت بنشر بعض القصائد المترجمة للشاعر عبد الوهاب البياتي فضلا عن أحاديث أجريت معه حول أشعاره . ومعروف أن الشعر في أمريكا اللاتينية قد بلغ درجة عظيمة من الشهرة والانتشار على المستوى العالمي ، وتجمعه بالشعر العربي المعاصر وجوه شبه كثيرة تأتي في معظم الأحيان مصادفة (١٤) نظرنا لأن

هوامش : -

(١) مثل ديوان ابن خاتمة ، الذي ترجمته الى الإسبانية وكتب مقدمة له ميغيلان خيبرت لينيشي ، وحصلت بذلك على درجة الدكتوراه في الأدب العربي تحت إشراف إميليو جارتيا جوميث وقد نشرت هذا الديوان كلية الفلسفة بجامعة برشلونة - قسم اللغة العربية والاسلام - عام ١٩٧٥ .

(٢) ترجم مقدمة هذه المختارات الى اللغة العربية ، وجاء بالآيات العربية الأصلية مع الزيادات التي يستوجبها النص في أصله العربي الدكتور حسين مؤنس .

(٣) انظر عن هؤلاء جميعا مقالا في مجلة « البيان » الكويتية ، العدد ١٩٨ ، ديسمبر ١٩٨٢ ، تحت عنوان « شعراء الاندلس : لماذا هم أبرز الشعراء الايبان ؟ » .

(٤) انظر هذه الفقرة في كتاب ريكاردو ويبيون « آجادات مع خوان رامون خمينيث » بالإسبانية ، طبع حيثة نصر دناوروس عام ١٩٥٨ ، مدريد ص ١٠٢ . وجدير بالذكر أن خوان رامون من مواليد قرية موجو إسبانية بالأقليم ويلسة Huelva بمنطقة الاندلس ، وكتابه « حماري وأنا » مترجم الى اللغة العربية ترجمة كاملة قام بها الدكتور لطفي عبد البديع ، ومقتطفات منه ترجمها عن الانجليزية الاستاذ عباس محمود العقاد ضمن كتابه « شاعر اندلسي وجائزة عالية » .

(٥) نشرت هذه المحاضرات في كتاب عنوانه « العمل المنع » ، ايجلار ، مدريد والكميك : عام ١٩٦١ والفرنسية المذكورة موجودة في صفحة ٩٩ من هذا الكتاب .

(٦) هذا هو ماحاولناه في أحد فصول رسالتنا للدكتوراه عن شعر خوان رامون خمينيث ، وإن كنا نعتقد أنه موضوع يحتاج لجهود كثيرة من الدارسين .

(٧) انظر مختارات جارتيا جوميث ، الطبعة الإسبانية ، مجموعة أوسترال : مدريد ، ١٩٧١ صفحة ٣٣ .

(٨) قام الدكتور الطاهر مكي بترجمة « ملحمة السيد » الى اللغة العربية ، مع مقدمة طويلة مفصلة . الطبعة الأولى ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٠ .

شعراء أمريكا اللاتينية ما زالوا مجهولين حتى الآن في العالم العربي ، كما أن الشعر العربي أيضا مازال مجهولا في هذه القارة الواسعة . ومن هنا يكون للنشر قصائد عبد الوهاب البياتي بالإسبانية أهمية أخرى كبيرة تضاف الى أهمية النقل الى لغة أجنبية في حد ذاته .

ملوك : حامد أبو حمدة

(٩) انظر المختارات المذكورة ، الطبعة الإسبانية

صفحة ٥٥ .

(١٠) المصدر المذكور لماريا خيسوس صفحة ٦٥

(١١) حتى لا يسمى الباطن فهم هذه الفقرة . ويتصور أننا نفرض من قيمة الشعر العربي القديم نحب أن نسجلها - بعد استماعنا على أشعار لغات أخرى - أن شعرنا القديم من أروع الشعر وأعذب وأكثره قيمة على المستوى الانساني . وإن كان يحتاج الى من يفحص عما فيه من قيم في صبر ودأب شديدتين ولكن ثمة قضية أخرى نؤمن بها إيماننا جازما هي وفصلنا التام لقولة « ما ترك الاولون للاخريين شيئا » . ولذلك فإن تجديدات شعرنا الحديثين الكبار تمثل اضافة مألوفة للتراث العربي ولثقرات الانساني أيضا . ولأن نبني حضارتنا بالحاضرة إلا إذا عرفنا كيف نقدر معاصرنا مثلما نقدر قدامنا كما تفعل الأمم الأخرى .

(١٢) هذه الدواوين هي « قصائد حب على بوابات العالم السبع » ، بغداد ١٩٧١ - و « سيرة ثانية لمارك النار » : ١٩٧٤ - وكتاب « البحر » ، بيروت ١٩٧٥ - و « قمر شيراز » ، بغداد ١٩٧٥ - و « مملكة السنبلة » ، بيروت ١٩٧٩ .

(١٣) هذه الدواوين هي : « ملائكة وشياطين » ، بيروت ١٩٥٠ - و « باريق مهيمة » ، بغداد ١٩٥٤ - و « المجد للأطفال واليربين » القاهرة ١٩٥٦ - و « أشعار في المنفى » القاهرة ١٩٥٧ - و « مشروعي فسيحة من برلين » بغداد ١٩٥٩ - و « كلمات لا تموت » بيروت ١٩٦٠ .

(١٤) تجدر الإشارة هنا الى أن عبد الوهاب البياتي قد قرأ لبعض شعراء أمريكا اللاتينية مثل الشاعر الشهير بابيلو نيرودا الذي اشتهر أيضا بشعره النضالي ضد الظلم والطغيان أما مسألة تأثر البياتي أو عدم تأثره بابيلو نيرودا فتحتاج الى دراسة خاصة ، ولكن طرح هذه الفكرة على أي نحو يمثل وجها من وجوه التطور في التفاهيم والقيم الشعرية بشعرنا العربي المعاصر . ونسأخذ على أية حال من أكثر احتمالات ورودا الى أن تتأكد امكانية التأثر المباشر اذا صدرت في هذا الموضوع دراسات جادة قيمة .

رحلة جديدة

عبد السميع عمر زين الدين

وإذ تميل الشمس نحو الغرب
يصبغه ضياؤها بحمرة اللهب
مأروع المرفأ في المساء
يغمره بسحره القمـ...ر !
وفوق وجه المفضض الأضواء
ينساب زورقي
كنغمة راقصة شرقية الوتر !

...

مأروع المساء حين يلتقي
برؤية قديمة ، وأمل طويته !
أعددت للإبحار زورقي ،
مرساته رفعتها ، شرعته نشرته .
وقلت : أعبر المحيط مرة
فطلما حلمت أنني عبرته .
وقلت : أحيا قصة مشيرة ،
فقد تكون القصة الأخيرة ،
ولأجعلن الرحلة الجديدة
نهاية شامخة ظافرة مجيدة

...

بزورقي الفريد سوف أعبر المحيط .
تدفعه الأحلام .
يقبل الضياء .
يعانق الأنعام
يسكره الرذاذ .

الشاطئ الرحيب ساحة الغروب ،
يحتضن الزوارق الجميلة ..
لكن زورقي الفريد فاقتها جمالا ..
كفارس على جواده الكريم يرقص اختيالا .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المرفأ الفسيح باهر الجلال
يغمره المغيب بالأضواء والظلال
وفوق مائه المسوّج ،
يتيه زورقي كملك متسوّج .

...

كمعيد لرعمسيس زورقي النبيل
بنيته من سروة عريقة
من خضرة المروج حول النيل
كسوته ألوانه الرقيقة
شرعاه الرشيق فائق العجب
اخترته من النسيج البندقي
خيوطه من الحرير والذهب

وقبل أن يغيب عن سمائه القمر
أكون قد بلغت شاطئ الشمال .

• • •

بدأت رحلتى ؛
ملأنا وزورقى وفوقنا السماء

مهاوئنا بلاغيوم

حرقص فى رحبتها النجوم ،
وعند أفقها البعيد

تبعث نجمة الشمال ضوءها النبيل ،
وحولنا المحيط . موجه وديع ،
تغمر وشوشاته الآفاق بالأنغام .

• • •

أبحرت كل الليل .

وقبل أن ينأى بوجهه القمر ،
وتختفى النجوم فى غلالة السحر ؛

ألقيت نظرة مشوقة إلى الأفق ،
فلم أجد سوى المحيط . والسماء

وعندما جلل وجه الشرق شاحب الضياء ؛
نظرت مرة إلى الورا ،

ثم نظرت للورا مرتين ؛
فكان شاطئ الجنوب عند مرى العين .

• • •

فى الأفق الشرق بانئت شمسنا العتيقة
ومعها بانئت لى الحقيقة ؛

فزورقى رائحة ألوانه ؛

ونجمة الشمال كانت فى الأفق ؛

وهذه الأنسام تملأ الشراخ .

لكن قاع زورقى تغمره المياه .

فزورقى قد بليت أخشابته ،

وقد وهى هيكله العتيق .

• • •

وجّهت للجنوب زورقى .

جذفت باليدين نحو الشاطئ ؛

بلغته عند الظهيرة .

وخضت فى المياه ،

دفعت زورقى بساعدى

وسدته الرمال .

أنزلت صاوية .

شراعه طويته .

• • •

جلست فوق الرمل جنب زورقى .

ما أعذب النهاية ! ؛

بدأت رحلة جديدة بزورق عتيق

وكنت مثل زورقى ؛

تدفعنى الأحلام .

أقبل الضياء ،

أعانق الأنسام ،

ولم يكن خمري سوى رذاذ ؛

يجف قبل أن يبلل الشفاه .

• • •

القاهرة : عبد السميع عمر زين الدين

يوم ترقفت الجنون

□ اعتدال عثمان □

تجمعت الرائحة الصادرة من فم حامدين في
تجويفي الاكبر . كنتم أنفاسي ترقبا لحركته
التالية . كشر الفتى وزام وضم شفثيه مطلقا
بصفة اندفعت مع رذاذها لتغطي جسدي كله ،
وتسكن رغوتها التجويفين المشكلين لكياني
الرصاصي تلاشت الفقاقيع سرابا . ازداد
انكماش نتيجة الاهانة والبلل . قبل أن أستعيد
توازني وجدت جسدي يحتك في موضع حائل
الزرقعة بين بقعتي شحم في سروال حامدين .
جفف الاحتكاك بلى . انفرجت أساريه العابسة
قليلاً لمرأى فضيتي الرصاصية تعود الى حالها
الأول قبل تراكم طبقات الأحبار . سرى الى
احساس بمزيج من التفاؤل والتوجس ، فانا أعرف
منذ سنوات كثيرة لا أستطيع عدّها ، ان موعد
الدورة الثانية لشأى الصباح سوف يحين بعد
قليل .

أخيراً هلت طلعة عم بدوى على البعد . انفرجت
أصابع حامدين المطبقة على أنفاسي . فسكنت
أوجاعي قليلاً . الملح الآن جانب وجه عم بدوى
وخطوط الهزال تفور ، مع الزمن ، في وهاد
وجهه التوبى المنعم ، وقد لصق به ذلك التعبير
الثابت الذي لم يتغير منذ وعيت وجودي في هذه
المطبعة . تعبير لا ينم عن اهتمام أو فتور ، ولا
يفصح عن سخط أو رضى .

بدا الآخرون في التحلق كما جرت العادة ،
وتصاعدت صيحات هنا وهناك تنادى من شرد ،
وتللم الشمل حول الصينية المهشمة الحواف
عليها أكواب الشراب الداكن ، والملاعق تصلصل
داخل الاكواب كأنها أجراس كنائس في أيام
الآحاد . ألقى بى حامدين ، والوعيد ينطق في
عينيه ، منذراً بأن هدنة الشأى سرعان ما
تنقضى .

أنا الآن أنعم بلحظات سكونية نادرة ، يفمرني
احساس رثيف ناعم ، أشعر أنى أرتفع فوق
بقية الحروف والكليشيهات المرسوسة عن بمنأى
ويسراى . قامتى الآن توازى قائمة المكنة الضمخة
التي سوف تسرى في عروقها الكهرباء بعد
قليل ، فيبدأ الجنون . تنهشنى آلاف الأوراق ،

انكمشت في موضعي ، ارتعدت ذؤاباتي
للماسة أصابع حامدين الحشونة ، أطبقت على
الأصابع انتزعتنى من مكاني في الصفحة في عنف
المغيظ شملت ثنايأى نظرة فاحصة ومضت
كشرارة كهرباء تصدر عن سلك مكشوف في
المكنة التي تحتل فراغا هائلا في المكان . قرأتني
من فمه ، فجأة اجتاحتني ، زوبعة محملة برائحة
بصل نفاذة ، ذكرتني بروائح تحاصرني ، كل
صباح ، مع اقتراب الأسطى الكبير في دورة تمام
سير العمل . ففي ساعة معلومة ، يكون الى جوار
المكنة ، يلقي نظرة تشمل الحروف والكليشيهات
وتوضيب الصفحة النهائي . لا أذكر أنى لمحت
في عينيه غير تلك النظرة الواحدة الكليية ، نظرة
تطرد آثار نوم يحط على جسده ساعات ، يخدمه
دون أن يسبغ عليه نعمة الاكتفاء ، تماما مثل
وجبة الصباح التي يلقي بها في أحشائه ،
ويجشأها في وجهي ، وتتطلب دقائق عديدة ،
قبل أن تتبدد كثافة الهواء المنبعث من ذلك
الجوف المحترق بمخلفات الكيف ، وسحبابات
الدخان المحتبس في شعبه الهوائية ، وقبل
أن تعود روائح الأحبار والعرق وصحائف الزنك
الى انتشارها الأليف .

دون أن يدري ؟ وإذا كان حدث مرة أو مرات ، ألم يلحظ أحد ؟ وما دام الأمر كذلك فلماذا لا يفعلها هو الآن ؟ ألن يكون هذا خروجاً عن الأصول التي تلقاها أبا عن جد منذ التحق بجد الأكبر بد (الكار) ؟ انه لم يفعلها من قبل ، والوقت يمر ، ولا بد من حل عاجل ، لابد .

كان حامدين قد كف عن الحركة وأصبح في مواجهة تماماً ، وكانت حدثاه قد اتسعتا اتساعاً مخيفاً ، وعلت همماته فوق الأصوات الأخرى ، لم استطع أن أتخاشى رغبة هزت كياني ، لكن ما كان الحوف ، ولا أى شيء آخر يفعله حامدين في تلك اللحظة ، بقسادر على تغيير موقفى . كانت اشاراتى المبهوثة قد أحدثت أخيراً ، خلخلة في الفضاء الفاصل بينى وبين زميلتى الرائ ، وتم التراسل بيننا ، وحسنت الوصل .

لا أدري ما حدث بالضبط ، لكنى أذكر ضجعة كبرى ، لم أميز منها غير هدير الموتور الذى انطلق من عقاله للحظات ، وصوت حامدين منفجراً بصراوات لم أتنبئها ، وهرج شديد ، وأصوات أخرى غاضبة تتداخل مع صوته ، وتصل الى عنان السماء ؛ والأسطى الكبير يأتى مهولاً في تمام يظلمته ، وحلقة الفتية تحيط بحامدين تحاول زحزحته من جوار المكتة ، وهو يتشبث بيد من حديد في عامود ثابت ، ويواصل صياحه ملوحاً بيده الأخرى ومشيراً الى مكاني ، والضجة تعلو ، والهرج يزيد ، والأصوات تتداخل والأيدى تتشابك ، وأشياء صلبة تتطاير في كل الجهات وبدا كان الجدران تتصدع ، أو كأنها نهاية العالم .

أخيراً آبت العاصفة الى هدوء . غمرنى ضوء النهار من خلال النسيج الناحل لجيب سروال حامدين . شعرت بأصابعه الحشنة تدغدغنى في رفق ، وبجراحة فخذة في الجهة الأخرى تبعث الدفء في جسدى . أدركت اننى سوف أصاحبه لأمد طويل .

القاهرة : اعتدال عثمان

للتبسطة ، تستلبد المعنى من وجودى . وأنا أعذب أحاول أن أدفن بها بقوتى كلها ، أستعطر طائتى في محاولة التلصص ، وهى تنهش وتنهش ، وأنا أصرخ وأتلوى ، ازداد تصلباً ، انكفى على وجهى مرة ؛ أخرج عن الهامش مرات ، أقفز الى السطر التالي ، أتعلق بزميلتى كلى تنجذنى ، أحاول أن أستغفر سكوتها واستسلامها للذليل ، ألقى بكيانى الى جوارها ، أجذب يدها في عنف فيتمطط جسدها ويصبح خطاً مستقيماً .

أما حكايتى مع زميلتى ، الرائ ، فهى في الحقيقة لا أجرؤ على نطق الكلمة هكذا فاترة ، ان ما بيننا ليس حبا بالمعنى المألوف ، فالحروف تتلاقى في سلام ، تتداخل أو تتجاوز ، تشكل كلمات أو جملاً تشق مجرى حياتها العادية في هدوء ودعة ، تبدو دائماً كأنها وزنت بميزان دقيق تميل كفتاه بحساب معلوم ، ونادراً ما يختل الميزان فيتناهى الى سمعى حديث عن التغيير والتجديد والثورة وأشياء غريبة من هذا القبيل ، يختلف الناس حولها لأسباب تتجاوز حدود علمى ، وتدخل في دوائر لا أعرفها . كل ما أعرف أن ما بينى وبين زميلتى الرائ أمر خطير ، مسألة حياة أو موت . اننا معا نستطيع أن نفعل الكثير . نحقق معجزة توقف هذا الجنون ، حسبها أن تمد لى يدا ، أو ترضى بأن تلتقط يدى الممتدة إليها ، مجرد الملامسة الأولى ، ستفجر فينا وحولنا كل شيء . نحقق وجودنا معا ، نرفض إرادتنا ، وتتبعنا بقية الحروف .

يبدو اننى كنت أحلم ، فها هو حامدين يقف أمامى مستفزاً ومتوتراً الى أقصى الحدود ، يدور حول نفسه كمن يبحث عن شيء فقدته ولا يستطيع تذكره ، فها ان يبتعد خطوة عن موضعى حتى يعود مرة أخرى يحدق في كأنه يرانى للمرة الأولى ، وعيناه تمكسان قلقاً هائلاً ، وسؤالا يطرق أعصابه بالحاح لم يستطع كتماناه فانفلتت من بين شفتيه تمتمات مسموعة : لماذا لم يحدث هذا من قبل ؟ ولماذا اليوم بالتحديد ؟ أكان يحدث

مرثية

الحج

فرسان الظل

وصفي صادق

- صديقي الذي مضى ..
مضى إلى لقاء موته .
منسوب حزن الوطن الجريح .
صديقي المسلخ .
منسوب قهر السائرين للمذابح .
سارق قرص النور والنار ..
وذو الرأس المعلق على الجبال والرماح .
أضرم في شراعه الحرائق .
ومزق الخرائط .
وأنشب الأظفار في العُباب والرياح .
طوق النجاة كان طوق الموت حين اختار
لم يقتنص حتى من الغنيمة الإياب .
مضى على محفة الدجى .
تطفو على الأمواج جثته .
رسالة الغريق في زجاجة
على بريد الصمت والنسيان
تلهو بها الرياح والغربان
- صديقي الذي مضى ..
مضى إلى لقاء موته .
منسوب حزن الوطن الجريح .
صديقي المسلخ .
منسوب قهر السائرين للمذابح .
سارق قرص النور والنار ..
وذو الرأس المعلق على الجبال والرماح .
أضرم في شراعه الحرائق .
ومزق الخرائط .
وأنشب الأظفار في العُباب والرياح .
طوق النجاة كان طوق الموت حين اختار
لم يقتنص حتى من الغنيمة الإياب .
مضى على محفة الدجى .
تطفو على الأمواج جثته .
رسالة الغريق في زجاجة
على بريد الصمت والنسيان
تلهو بها الرياح والغربان
- وسلمت سلاح الوعد من سنين
صديقي الباحث عن جوهرة السر الدفين .
وعن كنوز المستحيل في البحار .
عن نطفة الأحلام ..

لَبِئْسَ تَطْغَوْا عَلَى الْأَمْوَاجِ

جزيرة غارقة لم ترها عين

ونورساً محاصراً بين الشباك والجراح .

ترفُّ روحه على المياه .

ظلاً وغيمة حزينه على الشفق

وبقعة من الدماء .

سوداء لا تغسلها كل البحار .

ولاعيون الصامتين الواقفين في الضفاف .

...

صديقي الميت من زمن !

صديقي الذي تأخر طويلاً دفنه ..

عاد إلى متنكراً بلحم الأحياء ..

يطرق بابي في الليل .

يسألني :

« كيف أفك الآن رهن اعتقال في الجسد »

نفسى تشتاق الى الابداع في ذاكرة الأبد .

كيف أموت مرتين ؟

أدفن في قبرين ؟

لكننى أود أن أترك بعد الموت بصمتين •

بصمتي المجهولة المنسية •

وبصمة القاتل في الكفن

يسألني .. أين قطار الانتحار ؟

نفسى تتوق للسفر •

قد نمت في كل المحطات ممداً على القضبان

لكنه لو مر مارقا فوقى ..

فلن يمر مارقا الا على أشلاء • «

...

صديقي الذى مضى .

مضى إلى لقاء موته

مندوب حزن الوطن الجريح .

مندوب قهر السائرين للمذابح ..

وذلل رقصة الذبيح .

وعضة الشنّاق في الأعناق والروح .

هل ياترى أضواء شمعة لنا ؟ !

هل ياترى أضواء شمعة لأمة من العميان ؟ !

اسكندرية : وصفى صادق

قد وقع ، فكيف انمحت كل آثاره في هذه
الدقائق المعدودات .

منذ عشرين دقيقة فقط دق جرس التليفون
في مكتبه واستمع الى صوت المتحدث المتطوع
يخبره بما حدث : رجل أسمر طويل القامة
في نحو الخامسة والأربعين يرتدى بدلة صيفية
بيضاء ويضع على عينيه نظارة شمس بنيسة
غالية . لم يجد المارة في جيوبه ما يدلل على
شخصيته . كل ما وجدوه ببطاقته هو محفوظ
الرفاعي . تصدير واستيراد . لا أحد يستطيع
التعرف على شخصية المصاحب ليبلغ أسرته .
الإصابة شديدة فقد دعاء كثيرة : وفقد
النطق الوعى . أهو قريب ؟

كان قد أدار في ذهنه كل الاحتمالات أثناء
قبوله من مكتبه القريب . ليس في قريته
من يرتدى مثل هذه الملابس العصرية ونظارة
الشمس سوى أبناء الجيل الجديد المهاجر . بل
لقد خطر بباله أنه ربما كان الوحيد من أبناء
بلدته الذي يجلب أشعة الشمس عن عينيه
بنظارة شمسية ملونة ، وغالية أيضا . المصاحب
اذن ليس قريبا له ، ولو أنه يوزع بطاقاته على
اهل قريته في كل مناسبة عسى أن تفتح لهم
بابا للعمل عند أصدقائه الكثيرين من أصحاب
المكاتب والشركات في العاصمة . ربما كان
المصاحب اذن واحدا من عملائه أو من أصدقائه
... الأمر اذن لا يهسه كثيرا في الحقيقة
لا داعي للجزع . . غدا سيعرف كل شيء من
الصحف ، ان كانت للمصاحب أهمية تذكر .
فبطاقاته كثيرة ، وصلاته متشعبة ، وهكذا
ينبغي في أوساط العمل

قطعت أفكاره رائحة مستوردة تفوح من
سمراء فارعة وقفت بجواره على الرصيف تحاول
أن توقف سيارة أجرة بأشارات عصبية
مستعطفة . كانت لا تخلو من فتنة مرفهة وألوان
سائلة تحت أشعة الشمس الضاربة . من وراء
نظارتها تأمل استداراتها وتحرك شيء في دعائه .

خالد

□ على ماهر إبراهيم □

عندما وصل الى الميدان القريب كان كل شيء
قد انتهى . كل شيء يبدو طبيعيا وكان
شيئا لم يحدث : السيارات تسير سيرها العادي
المضطرب ، وشرطى المرور واقف في مكانه ،
والمارة يجتازون الميدان وسط صفوف
السيارات المتعاقبة بنفس الطمأنينة والثقة ؛
وحارة الشمس المحرقة تخرق كل شيء .
تجول متفحصا في كل ركن من أركان الميدان
الفسيح المزدحم . لا شيء . أخيرا وقف على
رصيف وسط الميدان ، وأخذ يتخيل كيف يمكن
أن يقع حادث في مثل هذا الكون البطيء حيث
لا مكان لأي حركة غير متوقعة . وإذا كان حادث

أوتمني لو كانت معه سيارته ٠٠ كم من فتاة أغناها
نحن الانتظار في خضم المدينة البطيئة ٠٠٠٠ طريقة
لا تخيب الا نادرا ٠ أخيرا توقفت سيارة أجرة
واختفت السمراء العصبية المنتظرة ٠

٠٠٠ ولم لا تكون بطاقة من البطاقات الكثيرة
التي يعطيها لصديقاته المتعجلات بعد أول تعارف
لعلها بطاقة وقعت بالصدفة في يد زوج أو قريب
٠٠ آكان في طريقه اليه عندما دهسته السيارة ؟
إن المكتب قريب من الميدان ٠٠ ضحك في داخله
من هذه التكهّنات المتشائمة ، ونظر في ساعته
وتذكر مواعده الثقيل ٠

في الطريق أعجبته ربطة عنق فرنسية ٠٠
تذكر دهشة أمه وانبهارها بأول ربطة عنق
ارتداها في حياته ٠٠ رحمة الله عليها ! لم
يتردد في شرائها ٠٠ البائسة كانت على كل حال
تستحق أكثر من ثمنها ، لا بأس ، مرة تصيب
ولغرى تخيب ! المهم المتأخرة ٠

كان يتمنى لو أقلت من هذا الموعد الاجباري
كما أقلت من سابقة ٠ فهو لا يحب التعقيدات
ولا يجبر أحدا على شيء : ولا يعد بشيء مطلقا
وفي بهو الفندق الجديد أصلح رباط عنقه :
وخلع نظارته ٠

في ركن من مقهى الفندق كانت تنتظره ٠٠٠
ثدياها الثقيلان يكادان يستقران على المائدة
المستديرة ٠٠٠٠ عندما وقعت عينها عليه أطلعت
سيجارتها بحركة عصبية ورمقته بنظرة غاضبة
رسم على وجهه أرق ابتساماته وأشدّها اعتذارا ،
ثم عدل عنها الى ابتسامة حزينة وحياها بصوت
متعب ٠

— يبدو أنك لم تعد تريد أن ترى وجهي !

— مطلقا ٠٠ مطلقا ٠٠

— أكنت تظنني سأنتظرك الى الأبد ؟ أما كفاك
أن تركتني انتظرك ساعتين في المرة السابقة !

— ما هذا الكلام ؟ لقد شرحت لك الظروف
عندما كلمتني بالتليفون ٠٠ صفقة بربع مليون
أردت أن أكلّمك قبلها لأعتذر ولكن خفت أن يرد
على زوجك ٠

— زوجي ! ٠٠٠ لم يعد لي زوج منذ أمس
— ماذا تقصدين ؟

— أقصد أنني طلقت ٠٠٠ أقصد أنني أصبحت
حرة لا يحاسبني أحد كلما تلفت يمينا أو يسارا ٠

خطر بباله أن يسألها إن كان زوجها قد وقع
بالصدفة على بطاقته : وإن كان ممن يستعملون
نظارات الشمس الغالية ويرتدون البديل الصيفية
البيضاء ٠٠٠ كم كان عمره ؟ ٠٠٠ ولكنه تماك
نفسه وقال بلهفة نصف صادقة :

— ولكن الأولاد ٠٠

— لياخذهم ويشبع بهم ٠٠٠ كفي هما ٠٠٠
الآن لم يعد يهمني الا نفسي ٠

كل نواقيس الخطر دقت في رأسه ٠ لا شيء
يمكن أن يوقفها الآن ٠٠٠٠ امرأة لا يهمها الا
نفسها ٠٠٠ لا سبيل الا الهرب ٠ بسرعة ٠

— ماذا قلت ؟

لم أقل شيئا ٠٠٠ لا أستطيع التفكير في شيء
الآن ٠ أعصابي لا تحتل ، كفي ما حدث ٠٠٠٠

— ما حدث ! ما الذي حدث ؟

— ٠٠٠ ابن عمي ٠٠٠

— ماله ابن عمك ؟ مات ؟ ٠

— ربما يستر ٠٠٠ بين الحياة والموت ٠٠٠ لا
أعرف ماذا أفعل ٠٠٠ حادث فظيع ٠٠ ألم تمرى
في طريقك بميدان ٠٠٠٠

ياريس : علي ماهر ابراهيم

كتابة التكريس
في المسرح المغربي "٢"

ظاهرة مسرح المهاجرين

□ عبد الرحمن بن زيدان "أبوياسر" □

حميدو والنات المتحركة

الناس ، و مسرحية « حميدو » لشفيق السحيمي من الأعمال التي تصور عالما واحدا ، وتنقاش قضية واحدة ، هي قضية العمال في الخارج . لكن مستوى الطرح المتباين ، واختلاف الاخراج ، يجعل لكل مسرحية خصوصيات ومميزات ومنظورا أيديولوجيا خاصا يتطرق من خلاله لوضعية العامل المغربي في الخارج .

وحتى لا ادخل في نقاش مضمون المسرحيتين، سأركز تحليلي أولا في هذا العرض على مسرحية « حميدو » كصوت قادم من فرنسا ، يعبر عن حكاية عامل .

فمن خلال طريقة فنتازية يقدم لنا المؤلف تراجيديا الغربة المتفجرة من مجتمعات المهاجرين الداخلية ، من خلال تجوال « حميدو » طموال المسرحية بحثا عن ذاته ، مما جعل العمل في جوهره - مصمما - على أساس زعزعة تماك الجمهور لنفسه ، لأنه يعرض للصراع الاجتماعي، انطلاقا من قضية الفروق التي يعيشها في المجتمع بكل تشعباتها وامتداداتها ، حيث يختلط الحلم

صوت قادم من فرنسا (١) :

لا يمكن أن نتحدث عن الجوهر الأصيل في مسرح المهاجرين ، وأن نجلج دلالاته تحليليا موضوعيا الا اذا قرن ذلك بالتجربة الانسانية للعمال في الخارج ، هذه التجربة التي فرضت شكلا معينا في التعبير يتناسب مع أبعادها ، أو يجعلها تستند مقومات صياغتها من تجربة الغربة، ومن الحصيلة الثقافية ، والتكوين الذاتي الذي يدخل في تركيب الكيان اللغوي للمهاجرين .

واذا كانت ظاهرة مسرح المهاجرين في الكتابات المسرحية المغربية جديدة من حيث الموضوعات المطروحة ، وبعبارة عن المحاور التي كان يسود فيها المسرح المغربي ، فيمكن اعتبار مسرحيتين « لهبال فلكسيتيه » تأليف العربي « باطمبا » واخراج « مصطفى سللمات » وتقديم « مسرح

(١) هذا المقال هو الجزء الثاني من الدراسة للكاتب المغربي عبد الرحمن بن زيدان عن « كتابه التكريس في المسرح المغربي » من خلال واقعه ونماذجه وطوائره .

بالواقع ، والتعلق بالياس ، والاضغوطات الاجتماعية بالكبت الجنسي الذى يجعل البطل يبقى طويلا مع نفسه دون أن يتكلم ، الى أن يقرر ، عن طريق الحلم ، تقديم تقرير سيكولوجى صادر عن الأنا الروائى .

لهذا سأتساءل : لماذا الحديث عن مسرحية « حميدو » ؟

لماذا المسرحية الفردية ؟

ولماذا ظاهرة مسرح المهاجرين بالضغط ؟

ظاهرة مسرح المهاجرين :

لا يمكننا أن نفهم هذه الظاهرة الا بالعودة الى اصولها وجذورها التى فجرتها ، لا سيما وأنها تعكس درجة الوعى عند المهاجرين . هذا الوعى الذى تفاعل وتصادم مع الموقع الاستغلاى الطبقي حيث يسود الاستبداد لا التشاور . وانتحاور .

لقد ولد مسرح المهاجرين كرد فعل على القمع الاقتصادى والسياسى والثقافى الذى تمارسه السلطة الفرنسية ضد العمال الأجانب . والذى تروج عبر وسائل اعلامها أن العرب هم السبب الأول للأزمة الاقتصادية التى تعيشها أوروبا . ولهذا ركزت مواقعها العنصرية على أساس التخطيط المنهجي لتهيش أى نشاط للمهاجرين ، من خلال الحرمان الثقافى والاجتماعى ، وتحقير ثقافتهم ، وعلى أساس التفوق الحضارى للغرب على ما يسمى بالعالم الثالث ، ولا سيما العالم العربى . وطبعاً فقد انضاف الى الاضطهاد الاقتصادى اضطهاد آخر سياسى وعنصرى ، جعل مخططة ينصب على :

١ - تحقير ثقافة المهاجرين .

٢ - التضييق على الاحتفالات والظواهرات الثقافية التى يقومون بها ، وتمويق وجدانهم الفنى عن الانطلاق .

٣ - التأكيد الدائم على عظمة الثقافة الفرنسية .

لكن ، ورغم هذه المخططات التصفية ، وجد المهاجرون أن المسرح يعتبر وسيلة لا تقل فعالية عن الوسائل النقابية من أجل الحصول على حقوقهم ومحاربة القمع الاقتصادى والاجتماعى والثقافى المسلط عليهم ، وتقديم هذا فى ألوان من المتعة الفنية والثقافية العابقة براحة التراث واللغة والتقاليد الوطنية ، من خلال :

١ - النص

٢ - الصوت

٣ - التعبير الجسدى

وذلك بهدف اخراج قضاياهم من « جيتو » العزلة التى حصرت فيه ، لتحقيق التقارب بينهم وبين العمال الفرنسيين فى نطاق المصنع والمهرجانات النقابية والسياسية ، فكان محور أعمالهم الفنية ، وشعار فضالاتهم اليومية هو مواجهة التعتيم الاعلامى الفرنسى على قضاياهم وهشاكلهم .

ومن هنا ظهرت أعمال مسرحية كثيرة ، أذكر منها مسرحية « حميدو » التى قدمها شفيق السحيمي برواق المسرح البلدى بالدار البيضاء ، لأنها تلتزم بأخط الفكرى الذى جاء كرد فعل للمعطيات السوسيوثقافية ونفسية التى يعيشها العامل فى الغربة .

لهذا ، وانطلاقاً من هذا الواقع ، يعتبر « حميدو » بطل المسرحية كنموذج للانسان الذى نجده فى مواقف معينة ، فهو داخل حلقات اجتماعية .

(أ) حميدو زوج حليلة

» ابن ميلود

» أب مسعود

(ب) فى نمط اجتماعى اقتصادى جعله يتعرف على الحضارة الأوروبية فى عصرها الامبريالى .

(ج) ثم فى المجتمع الذى دفعته ظروفه للهجرة ، فجعله يعيش تراجيديا الغربة .

« حميدو » وتراجيديا القربة :

البطل ، يعذبه ، ويؤرقه لأنه معرض للطرد بين
الفينه والأخرى . يقول :

« في أى وقت قادرين يخرجوني قوة ، ومع
الخرجة غادى نلقى قشى ضايح ما بين القش
والجوقة ، والظموبيلات والكارديال البوليس ».

ان « حميدو » يبحث عن الحياة والفرح
والإنسان ، لكن وجوده فى مجتمع صناعى جعله
دولابا فى عجلة الانتاج المتزايد . انه غريب عن
نفسه وانتاجه انه يعمل كالة بلا شعور . ان
علاقته الانسانية تتعرض للانحسار ، لأنها
متعارضة مع الآلة داخل العمل ، أما خارجه فمع
دوريات البوليس أن عمله يصبح مصدرا للانسلاخ
والقلق والروتين ، بينما كان من الواجب أن
يصبح مصدرا للفرح ، والخلق ، وتحقيق
الذات .

لهذا فشخصية « حميدو » - الذى يعانى وطأة
القربة حتى النخاع - كانت تحوى من الشخص
ما لا يعد ولا يحصى ، وتتحرك هذه الشخص
أثناء الحلم والندكر فى عملية تنشيط اخراج ما
فى الداخل الى الخارج ، الى فضاء البيت ، الى
المشاهدتين .

قابليت فى الحقيقة ، هو البطل الحقيقى
للمسرحية ، وجود كئيب لا يرتبط بالمشهد
فقط ، بل يعطى نوعا من الترابط المسرحى
للحياة القائمة ، غير المترابطة ، انه صورة
مصغرة لبيت العامل المهاجر الذى يقطن فى
ضواحي المدن الكبرى ، وفى أحياء فقيرة ، غالبا
ما يطوقها البوليس الفرنسى ، وتسير فيها الدوريات
قصد بث الخوف والفرع فى الناس وطعنا ، فتصرف
البوليس بهذه الطريقة لا يمكن أن يتصور بمعزل
عن نزعات المجتمع الفرنسى الذى كان « حميدو »
يفتح باب بيته ليطل منه على هذا الواقع . ان
البيت يتحول الى الشارع ، كما يصبح الوطن
أو محلا للاستنطاق من خلال تشابك كل العناصر
الموجودة على الحشبة ، والمتحورة حول البطل ،
فهناك « حميدو » - ميلود - حليلة ٠٠ مسعود
الاب كروالى ، صديقه الزنجرى واطفاله ، وهو
رمز لافريقيا التى تمنى نفس الاستقلال .

لقد أحدثت صدمة مفادرة « حميدو » لبلده
الى فرنسا قلقا متزايدا وتوترا نفسيا وسلوكيا
وتجدد ذلك ، فيما بعد الصراع للتكيف مع الواقع
الجديد ، لكن ذلك أفقده الثقة بالذات ، وبالقوة
وبالنحن ، وفجر فيه العوامل المكبوتة .

فعندما نتابع هذه الصدمة ، نجدها وقد دخلت
فى عالم لا وعى البطل ، وبقيت مكتومة ومكبوتة
لكنها مع ذلك حية فى ذلك اللاوعى ، فراحت
تظهر عنده على شكل أعراض نفسية ، وتعمل
على توجيه سلوكه ، وإعادة مكبوتاته . وهذا ما
جعل دلالات المسرحية مشحونة بواقعة ، ومركبة
من أجزاء درامية وروائية فى نفس السوت .
فهى تعتمد فى شكلها على التركيبية ، فالأنا
الروائى « شفيق السحيمى » وتتابع الخط
الدرامى بوجود « حميدو » ، خلق لنا شخصيات
أخرى وصمية ، تتخلق من قطع الأكسسوار
والديكور لتصبح مشاركة فى حركة البنيان
الحارز وقوته .

ان « حميدو » الذى يعيش فى وجدانه ،
أحاسيس ضبابية مهزوزة ، قد أفترس أحاسيس
القلق والتوتر السلبي فى أعماقه ، وغالبا ما
يحاول الهروب من الحقيقة الجديدة ، الى عوالم
غريبة باهتة ، ويتنصل من واقع الهجرة ، ويعود
الى عالمه الداخلى ، ليمتد على القديم ؛ واقس
ما قبل الهجرة ، واغتصاب أرضه ورحيله الى
فرنسا ، ثم التبرد على الجديد ، أى واقع ما
بعد الهجرة . يقول فى واقع ما قبل الهجرة :
« حميدو ما قرأش ٠٠٠ ما يعرفش يشهد
العلم » .

حميدو ما قعد قدام الى يقرأ ، ولا بجنب الى
يقرا .

حميدو ما شحطوا طالب ولا لعب مع مخضار
حميدو كانت دوايتو مظفية ولوحته الأرض ،
ومحراثه قلم به خطط سواكى ٠٠٠ »

أما واقع ما بعد الهجرة فهو القلق الذى يساور

اجتماعية ثقافية نبعث من صميم مجتمع الهجرة ، لأنها لا تطرح مشكلة أفراد على غرار المسرح الكلاسيكي ، بل تطرح مشكلة مجتمع بكامله ، فأشخاصه اذن جماعيون ، حيث يمكن للمشاهد أن يتابع ، بدقة ، وانفعال ، تصرفات ومواقف الشخصيات الوهمية على الخشبة التي تتحول الى شخصية يحاورها الممثل ، ويخلق بها ، ومعها الحياة داخل بنية العمل ، تحريك « ساعة المنبه » كدلالة على الزمن ، لعبة النار تحول السرير الى رصيف للانتظار .

فبواسطة أنواع عدة من التجسيد المادى ، انطلاقا من النص ، أمكن الوصول الى مجموعة من المواقف التي يمكن أن نسجل فيها دلالات المسرحية : الأكسسوار ، الأصوات ، الاضاءة ، الحركة أى العرض لقول مسرحى صوتى مرئى .

ان الحكمة المسرحية تجعلنا نتخل عن الحلم والوهم ، عندما تبني « حميدو » تقديرا ومن الناحية الاجتماعية ، حتى انه يدفع الجمهور الى تبرير ظروفه ، أو القائها على غيره حسب الطبقة التي ينتمى اليها . انه تعميق الواقع بالاشتراك مع المتفرجين ، لرسم للجمهور قوانين النهوض ، وأنساق تحديده العلاقات بغيره ومجتمعه وتاريخه ومستقبله ومن هذه العلاقات العناية القصوى بتشكلات مجتمع المهاجرين الداخلية ، وانتقاد الاتجاهات الرجعية الموجودة فيه ، والعناية بتشكلات الوطن وقضاياها . يقول حميدو :

« تتيى باغى يهضر فرجة شى
وشى باغنى يكون يو شى
وانا وأنت معدودين من الزياذن
كلهم باغيين ينتقموا من الجراد
ويشويوه على غصون جلور الزيتون
ويغنقونى ويغنقوك بدخانه »

ان الصراع الاجتماعى واقع متكامل متشعب المؤثرات . وقد وجد فيه البطل نفسه يبحث عن العلاج وتحدى القلق والحنوف وهو طريق الخلاص :

« البوليس كسوته متخلمنيش .. لكن تتفكرنى

ان معاناة حميدو - هي نتيجة صراع الذات مع العالم من حوله الذى لا ينتظر من يتلصقا أو ينتظر ، أو يبرر . لكن موقف البطل من العالم يصبح معتمدا على مقولة أساسية هي القلق ، وهي السمة البارزة على جبينه ، فمفهوم القلق فى المسرحية يختلط بغيره من المفاهيم كالياس ، والحنوف . وطبعاً فالفرق حائل بين القلق والحنوف . فهذا الأخير ليس الا رد فعل جزئى موقوت ، أما القلق فانه موقف متكامل ازاء بشاعة المصير ، وهو ما عبر عنه « حميدو » من خلال أحلام اليقظة التي ردد من خلالها ، وبونولوج يانس : « كل شئ ضدك يا حميدو ، والتي كان يختلط فيها الواقع المر ، والوعى بسوء الأحداث .

حميدو بين الحلم والواقع :

يحاول شفيق السحيمي أن يبدأ المسرحية بنموذج التشويق ، واستعمال اضاءة طبيعية ، لخلق أشباح متحركة على الجدران ، بتسويق شمعية مشتعلة ، يخاطبها كأنه فى حوار مع نفسه وهذا التشويق وقوته يهدف الى جعل المتفرج ، اليقظ ، يقوم بتشغيل ملكة خلق الصور لديه ، بواسطة تجميعه الصحيح للفكرة والتشخيص ، وغيناه وأذناه مضبوطتان بدقة ، لتقبل ايهامات « حميدو » التي تجاوزت مسرح التطهير ، ومسرح النشوة ، ومسرح الاستهلاك .

فاذا كانت الكوابيس المروضة من خلال الحوار الذاتى الباطنى ، والحلم ، فان التقمص الواعى للسرد ، وقيام البطل بزواية الأحداث ، يجعلنا نغير نظرتنا الى النفس الانسانية من ذات تحيط بها من الداخل والخارج قوى متصارعة مؤثرة بشكل أو بآخر ، الى مفهوم السذوات المتعددة ، المتألفة ، المتبادلة والمتقابلة والمتصارعة وهذا هو الوجه الآخر للمسرحية الذى يجعل الشخصية الأساسية « حميدو » ولو كانت فردية شخصية جماعية هي شخصية العامل المضطهد .

لهذا نعتبر أن المسرح المجرى فى فرنسا ومسرحية « حميدو » ، جزء من كل طاعصرة

فشى حاجة فيها الدم ، والقرطاس والغاصلة
وينادم كيجرى ويطيح بحال شى طفل صغير كيتعلم
يمشى ،

فعدم تكيف « حميدو » مع العصر الاقتصادى
والتكنولوجيا ، وعدم توفره على الصحة النفسية
والشعور بالأمان يدفعه للتذكر ليحدد علاقاته مع
الآخرين ، المهاجرين ، ويخلق واقعا جديدا داخل
الحلم هو الصراع مع زوجه حليلة ، ذلك الصراع
بين الخارج حيث الغير وبين الداخل المجروح ،
بين الميول لاشباع الحاجات ، وبين صعوبات
التحقيق التى تخلق التوتر ، وتخل بالاستقرار
الانفعالى ، ويجرح الصحة النفسية لحليلة ، ويزيد
هذا فى تعميق كبته الجنسى « ديفانضى المرأة ...
ديفانضى الصحاب » .. « هما يتعانقان فى
الميترو ، وفى الطوبيسات ، الجرادى ، القهاوى ؛
يتعانقون ويتباوسون وحميدو ديفانضى المرأة »

ان هذا الحرمان ، وهذا الضياع ، الذى يجمل
« حميدو » ينهر أمام الغرب ، ويجعله يحلم
بتقليد القوى ، وبالتباهى بالقالب ، ليس الا
دلالة على ضعف الذات ، وعلى رغبته فى التحرر
ولهذا اعتبر الحلم بالتقليد من هذه الزاوية ظاهرة
نفسية اجتماعية .

لقد أسهمت المسرحية - بصورة جدية - فى
اذابة التلوج اللغوية ، المعوقة ، لتطور المسرحية
الفنى ، وذلك من خلال تركيب لهجة ملهاوية فوق

لهجة ماساوية ، حيث أدخل شفيق السحيمى
الهزل الماكن على علاقته مع حليلة : « واش أنا
مزوج باش نفشى للبورديل ؟ »

وكان عنصر الاضحاك متمزجا مع الحالة
الشعورية للبطل وهذا العنصر يعتبر احدى ميزات
مسرح المهاجرين ، فلولا الضحك ، لما تقبل
جمهور المتساهدين اعادة طرح المشكلات التى
يعيشها يوميا ، والعودة دائما الى يوم الرحيل من
الوطن ، يوم الهجرة : « مشينا لعين برجة ،
دوزلنا الطبيب لباط ديال الكونسيرف ، عبرونا
وركيونا لباير » ، بل والحلم بالعودة الى الوطن
الذى تبلور بصورة جلية فى حوارات المسرحية
حيث الارتباط بالأرض :

« نصيرو نقطة وسط ارضنا ، وتكبر النقطة
ويصير لها اساس ورأس ، ويندوز الطير
البراج ... »

« ارضنا الى فركمتها العوافى .. ارضنا
الى كانت يطعنا ، وصارت كدية وشعاب وكثروا
فيها الرايات ، وأصحاب الرى ، ورايتنا مذبوغة
بالدم المغلور ... »

وبعد الايحاء كان السحيمى يعيد ضبط تركيز
الصورة من أجلنا ، وظل النص الصوتى هو
الكلمة والقول المتحكم فى حركة هذا العمل وبهذا
تظل مسرحية « حميدو » ذات خصوصيات
تحملها البنا من الخارج الى الداخل ، وتحدث عن
مشكلة المهاجرين .

لهبال فى الكشينة أو: الذات المستسحمة

فاذا ما أردنا أن نبحث فى هذه المسرحية على
العناصر الدرامية المكونة لأجزائها الداخلية ، وعن
جوانب الصراع ، فاننا سنستلهم بالطريقة
السطحية التى تم بها نقل العلاقات الموجودة بين
المهاجرين ، فى بيت واحد ، يتحول الى عدة أماكن

صوت من القرب :

يوجد بون شاسع بين المنظور الفكرى لمسرحية
« حميدو » ، ومسرحية « لهبال فى الكشينة »
لأن عملية طرح مشكل المهاجرين كان خاضعا
لوقفين متباينين ، ولقناعات فكرية غير متشابهة .

أخرى ، تبعاً لمضمون المسرحية . فالعلاقات بكل أبعادها ، وخلفياتها المغلوطة لا تمت بصلة الى واقع الهجرة في شيء ، لأن غياب الوعي ، وغياب الانضباط الموضوعي مع تجربة الهجرة ، جعل الحس اللائق لبعض الأحداث يخطئ ، في تعامله مع هذه التجربة ، لعدم فهم العوامل التي سببت هذا الواقع فهما صحيحا ، بل لعدم تخطيط الطريق لازالة هذا الواقع ، وتبديله بواقع أحسن منه .

في البداية يمكن أن نتساءل : لماذا اختار المؤلف العربي « باطسا » طريقة السخرية والأسلوب الكاريكاتوري في تصوير الشخصيات ؟ بل ، ولماذا جعل هذا العمل متحورا حول إثارة الضحك ؟ هل له أهداف معينة ، أم أن الضحك كان من أجل الضحك ؟

ربما كان للمثلين مسئوليتهم في هذا ، لأن هدفهم من « التمثيل » هو البحث عن النكات والمواقف الساخرة ، لاضحاك الجمهور على واقع المهاجرين ، فرغم أن المجموعة التي شخصت هذا العمل ، ذات تجربة طويلة في المجال الفني ، فإن ارادة تقمص الأدوار عند الممثلين ، قد أشعرتنا بفشل الطريقة ؛ لأنها لم تخلق لنا الكوميديا السوداء حيث لم تصل الى عمق المشكلة ، لتعري الواقع تعرية نقدية ، تجعل من الضحك الوجه الآخر للغضب ، الوجه الرافض لمثل تلك الحياة التي يحياها العمال في الخارج .

ان دلالات المسرحية - المهزوزة - لم تستطيع ان تكون لنا نسقا بنيويا متماسكا ، يعطي للتجربة حرارتها . وصدفها ، وواقعتها ، هذه التجربة التي تجعل من كل فنان واقعي يتميز بقدر من العمق والتبصر في فهم الحياة ، وبطريقة خاصة في تناول مسائل التصوير الفني لأن الفنان الذي يدرك الحياة عن طريق التأمل ويعيش هموما فنية خالصة ليس أهلا لأن يبين ظواهر الحياة ووقائعها وقيمتها الاجتماعية .

معاناة بلا معاناة :

فرغم أن البداية كانت صامتة ، عن طريق الحركة والايما ، نقل خلاله « الزراري » مشاعره

وتجربته التي أراد أن يخرجها من الأعماق ، بل أن يفتح لنا صدره ليخرج قلبه النابض بالحياة ليروي لنا قصة المهاجر ، فان تهينا نفسيا لتقبل ومعايشة مرارة التجربة ، وتقلها بهذا الشكل خلق فينا صدمة من هذه اللوحة ، لأن مثل هذه التجربة الانسانية تحتاج الى أن تخرج من مكانها ، ومن منطقة الظل والصمت الى الجهر والافصح عن الواقع . فلماذا كانت البداية بهذا الشكل من المعاناة ؟ ولماذا أصبحت هذه المعاناة مع سياق « العرض » اغراقا في الضحك المصنوع ، وتلذذا عند الجمهور لمشاهدة « عبد القادر » السكران « الذي نسي اولاده ، ودخل في صراع مفتعل مع نفسه ومع المحيطين به ، حيث أن كل واحد يعيش تجربته الخاصة .

فهناك « الشرقي » الرجل الورع المتدين الذي ينبي اوقات الصلاة ، لكنه يملك في بلاده المنازل والأراضي . حتى أنه يبيع لنفسه التعاطي لتهديب السلع ، وبيع الساعات ، قصد الربح والتراكم المالي .

وهناك فلان الذي يمارس عليه التمييز العنصري من طرف المجموعة ، وليس في المجتمع الفرنسي الذي يملك هذه الخاصية ، ويجعلها سياسته جزءا من تفكيره .

وهناك صاحب « النصرانية » الذي يتبرز اموال المجموعة ، ويدخر المال مغنيا بذلك استغلال « النصرانية » له ولاصدقائه ، ويصبح يتحدث عنها « من خلال الأوامر التي تعطي عن طريق الضوء الأحمر » ، ودون قدرة نقدية لها ، مما يقوى نزعة مسايرة الواقع والتجربة ، والتوجه الى المغالطات في طرح القضايا ويلغى الجانبي الانساني في كل شخوص المسرحية ، ويبقى النهب والجشع هو المحرك الاساسي .

ان الانسانية هي صفة الطبقة غير المستغلة - والتي لم يفسدها المال ، ولا التجارة ولا الصناعة فلا تعرف الغش ، ولا المناورة ، ولا الاستغلال ، بل بالعكس ، انها تقاوم كل ذلك من أجل نقاء

الانسان ، فإن هو البديل - اذن الذى يمكن أن يمثل لنا الاتجاه الانسانى فى المسرحية ؟

ان الصراع كان أفقيا ، ولم يكن عموديا ، بمعنى أن اختصار الصراع فى هذه الشخصيات قد أعطى لونا واحدا لهذا العمل وحركة واحدة اتخذت شكلا مبهما ومفلوطا ، اختلطت به الذاتية ، وغلبت عليه المعرفة الدفاعية ، والفكر الدفاعى ، عن واقع العمال المزرى ، بطريقة غير مباشرة .

فبعد القادر كان غارقا فى الشعور بالذنب فى علاقته مع زوجته ، وأولاده ، وبلده ، وغلبة هذا النوع من الشعور فيه تميش للمعسرة النقدية ، والفكر النقدى لثل هذا الواقع ، وعلى مستوى التصور العام لبناء هذه الشخصية ، التى كانت تنظر الى نفسها ، وإلى تاريخها ، وإلى العالم نظرة خاطئة ، تقوم على الأنانية ، والمصلحة المسيطرة فى العلاقات القائمة بين باقى الشخصيات ، وهى مصلحة لا تصل فى حدتها وزخما الى الاطار العام ، الذى أعطى لنا هذا الواقع ، وهو تخطيط المجتمع الذى استورد العمال من أجل مصلحته السياسية والاقتصادية والاجتماعية .

الوعى الحافى / الوعى المسيطر .

ان التموية فى طرح قضية المهاجرين هو الذى صنع الوعى الحافى فى التصور ، وجعل المسرحية ترى العالم من خلال النظرة الضيقة التى صنعتها الثقافة الاجتماعية ، والواقع المسيطر فيها ، فتدعم القوى التى تسيطر على شخوص المسرحية وتستغلهم ، وظهر هذا فى النقد الساذج لبعض جوانب الحياة ، المهاجرين الثانوية ؛ وليسست الأساسية ، وجعل « القضايا » المراد مما جمعتها مهزوزة لطفيان الطابع الفلاشى فى غرس التوتر بين الشخوص ، كما هو الشأن فى لوحة « المسرح » ، حيث أن تكسير اللغة ، والاعتماد على الجمال غير التامة ، وتصوير أدوات التنفس التى تستغلها الفرق الفنية والشخصيات ، لتعويض الشعور بالنقص عند العمال ، وتفجير التناقض ، والكبت ، والعصاب ، والعجز النفسى

عن طريق الأغنية الساقطة ، والأسلوب الفج الجاف . . كلها عناصر متباعدة لم يوجد بينها خط فكري واضح ، لأن التنفيس بالجنس ، وبباقى الوسائل التهريجية المتنوعة ، لم يصل الى العمق الذى يجعلنا نحكم على هذه العملية التصويرية بأنها ذات بعد معرفى بالجنس المسخر لخدمة أغراض ايولوجية واقتصادية ، لتجعل من وضعية العمال أوراقا نقدية للتداول والربح .

ان النقد ، والوعى الصحيح ، هو الوعى النقدى القادر على كشف الواقع وتعريضه ، وإظهار قاعدته المضارية ، حيث لا يمكن تغيير الواقع الا بكشف النقاب عن حقيقته ، وما عملية الكشف هذه الا عملية المعرفة النقدية الهادفة الى تغييره ، وبدون هذا فإن العمل المسرحى بهذا الشكل يصبح ترفا فكريا .

فقر لوحة « المحطة » التى نرى فيها التركيز على الانتظار - انتظار عبد القادر الذى يعتبر محط اهتمام الآخرين الذين يشفقون على مصيره ، ترى كيف أن حوارا يجرى على لسان أحد الممثلين يقول : « أن دوريات البوليس مستجدة عبد القادر ملقى فى الشارع ، فتأخذه الى البيت » ، وهناك آخر الذى يقول « وبنا سيكون فى مقر الشرطة » فهل هذا أسلوب للسخرية ، أم أسلوب للقبول بالأمر الواقع .

ان اظهار دوريات البوليس الفرنسى ، بمظهر الطيبة الانسانية ، أمر يحتاج الى مراجعة جذرية لثل هذا الوعى ، لأن الواقع فى فرنسا ، وبالمخصوص فى احياء العمال العرب والأفارقة ، يظهر لنا أن دوريات البوليس تحسب الأذقة والدروب ، لتستعمل كقزاعة تحاصر - ولو نفسيا - تحركات العمال ، وتقض مضجعهم ، لتبعث فيهم الخوف والسأم والقلق .

ان ترويض مثل ذاك الكلام هو بمثابة صدى الدعاية الايديولوجية الرأسمالية الليبرالية التى تقول : ان هدف المجتمع هو حماية الفرد ، والحفاظ على حريته ورفاهيته ، بينما الواقع العربى فى هذا المجتمع مستغل ومحروم ومقهور

فاين هي رفاهية عبد القادر ؟

واين هي مصداقية اقوال بعض الشخصوس في
هذا الموضوع ؟

اشارت المسرحية الى هذه الدوافع بوضوح
وبصدق ؟

الجواب هنا مرتبط بعملية القتل في المسرحية
والذى لم ينبع من وعى ، وانما هو ناتج عن
غضب لم يوضع في طريقه الصحيح ، ليدرك
أن موضوع وأسباب الصراع كله أسبق من
ادراك الأجزاء ، وخصوصيات حياة العمال وسلوكياتهم
وتصرفاتهم ، لأن معرفة الكل أسبق من معرفة
الجزء في موضوع خطير كهذا .

اذن ، فالقتل بهذا النوع من الوعي المغلوط
- يصبح هو البديل الاول في المسرحية ، ولو
بطريقة فردية تجعل المجموعة تحاول أن تمنح
عبد القادر من ارتكاب هذه الجريمة .

اما البديل الثاني فهو تلميع الزواج بالاجنيبيات
وجعله الحل النهائي حسب التركيز على اقوال
« السى أحمد » المهاجر الجديد . وهذا تصور سلبي لا
يعطى الحل النهائي للمشكل لانه تغير كمي فقط
والانتقال من عبودية الى اخرى ، بل والى شكل
جديد من أشكال التنقيس بالجنس .

اذن ، وفي نظر الشخصيتين المتكاملتين :
« عبد الله » و « السى أحمد » ، لا يمكن أن يغير
الواقع الا بهذه الاختيارات ، وهذا ما أعمدته
الحوادث المتناثرة في المسرحية التي تزكي مثل
هذا الواقع ، ولا تعمل على تغيير قناعات الجمهور
بما يعرض أمامه ، أن للشعب مصلحة حياتية
في صدق الفن الذى يساعده على معرفة الحياة
وتغييرها ، وبهذا تتحدد موضوعيا القيدية
الشعبية لدلالات الفن الواقعية التي تكشف عن
دوافع الأعمال الانسانية ، ولعل الخصائص المميزة
للطريقة الواقعية تتضح أكثر عندما يكون الموضوع
في حل هذه المسألة بالذات ، ان الواقعية كما
يقول النجلز - تعنى الصدق في تصوير شخصيات
نموذجية ، الى جانب الصدق في التفاصيل ، وهذا
ما لم يتوفر في مسرحية « لهبال في الكشينة »

ان فنان الاتجاه الواقعي هو الذى يعيش هوم
الاجتمع ، فينظر الى وقائع الحياة وظواهرها ، من
وجهة نظر الممارسة التي تكشف له الجوهرى
منها ، وغير الجوهرى ، اما أن تكتفى باعطاء الحياة
لأشخاص لا يملكون خصائص نفسية وفكرية
متباينة ، فهذه واقعية بدون واقعية .

البديل .. او تلميع السليبيات :

والهم حينما يصور الانسان العادى هو أن
يظهر في علاقته المتنوعة بالواقع ، فنبحث من
خلال هذا التصوير عن الأسباب والمصادر
والدوافع الحقيقية لهسلوكه ، في الظروف
الحياتية المحيطة به ، ومن خلال تجربة الممارسة
الاجتماعية ودروسها ، وليس من خلال بناء
شخصية ، بلا أرضية مادية . وبلا صراع
حقيقي .

ان المؤلف حاول طوال المسرحية خلق البطل
التراجيدى في شخص عبد القادر ، والربط بين
واقعه وتجربته الحياتية ، بين المنفى والوطن ،
عن طريق الوسائل التي تصل اليه وواقع أبنائه
وزوجته ، وطبعافلهذه الرسائل خلفيات
تحقيرية للغائب ، لأبنائه ، وللمرأة التي تعتبر
في رأيه مومسا ، حتى ان الإطار الذى قرئت فيه
الرسائل ، والأسلوب الساخر الذى مر به ،
الأداء ، جعل عبد القادر ، وهو في حالة سكر
يرتكب جريمة قتل دون اقتناع ووعى عميق بهذا
النوع من السلوك .

اذن فان توقع عمل انسان . في الفن الواقعي
هو دوافع داخلية وخارجية في آن واحد ، داخلية
بمعنى أن تنبع بالضرورة من ماهية الشخصية ،
وخارجية لأن هذه الماهية انما هي نتيجة تأثيرات
معقدة ومتعددة تمارسها الحياة على الانسان ،
لأنها تتشكل في عملية الممارسة الاجتماعية ،
وفي هذا الصدد يمكن طرح السؤال التالي : هل

سَعْدُكَ يَا مَسْعُودُ

الانتخابات وغروب التفاؤل الناصح

تتكسر مصلحة الثقافة وخضوعها لآليات السيادة
الطبقية للبورجوازية النابعة .

والرجوع الى النموذج الذي كان أحسن معبر
عن السلسل الديمقراطية في المسرح يتجلى في
« سعدك يا مسعود » لسعد الله عزيز ، اخراج
حميد الزوغى وتقديم فرقة مسرح ٨ بالدار
البيضاء تحت اشراف المسرح البلدى يطرح
سؤالين أساسيين .

الأول : ما هو الموقع الذى يتحدث منه ؟

الثانى : ما هى الجهة التى يرتبط خطابه بها ؟

المسرحية كتابة ام اقتباس ؟

فى البداية يجب التاكيد على أن المسرحية
مكتوبة انطلاقا من نص غائب هو مسرحية
« مثل الشعب » للكاتب اليوغسلافى برانيسلاف
نوشيتس والتي نقلها الى اللغة العربية الدكتور
فوزى عطية محمد ، ونشرت فى سلسلة من
المسرح العالمى التى تصدر عن وزارة الاعلام
بلكويت .

ومسرحية ممثل الشعب تتمحور حول موضوع
الانتخابات حيث يتم تناوله بطريقة تعتمد على
قاعدة فكرية أصيلة « أحاطته بجوانب الحياة
الاجتماعية وليس بتفسيرها فقط ، وليس بهدف
تفسيرها ، وانما للدلالة على طرق تغييرها أيضا .

يقول الدكتور فوزى عطية محمد فى مقدمة
المسرحية : « صراع الانتخابات صراع يتسم

بالضراوة ، تغوضه الأحزاب على اختلاف
مذاهبها كل يسعى الى اعتلاء السلطة ، ولكل طريقته
فى التعامل مع الناخبين ، فالبعض يفتمل التأثير

لعل الأدب أكثر الفنون وأسرعها تأثرا بما
يصيب الواقع الاجتماعى من تطور ، كما أنه
أوسع الفنون انتشارا وأغناها فى مواد التعبير
بحيث يمكن له أن يحيط بهيوم الناس كلها ،
ويعبر عن تطلعاتهم ، مما يجعله بالتالى أقدر
الفنون على جذب اهتمامهم .

وفهم هذه الخاصية فى الأدب جعلت القوى
الاجتماعية المتصارعة توليه اهتماما كبيرا ، كل
قوة تحاول استخدامه وسيلة لتكريس مفاهيمها
والدفاع عن مصالحها . فالقوى الطليعية - ترى
فى الأدب أحد أسلحتها ، فتبدأ عملها بالتوجه
الى أفكار الناس ، وعواطفهم ، التى تتكون وفق
علاقات اجتماعية محددة ، من أجل تبديل هذه
الأفكار والعواطف باتجاه تهديد السبيل الى
انتصار العلاقات الاجتماعية الجديدة التى تطمح
اليها ، لذا لم يكن بإمكان أية قوة أن تهمل
سلاح الكلمة . لهذا سنرى كيف تتحول الكلمة
فى المسرح الى سلاح ضد الجماهير من خلال
الثقافة السائدة .

ان الثقافة السائدة بالمغرب « تروج عبر
ادواتها وقنواتها لمفاهيم الفن الخالص الذى تمارس
فيه ثقافة ذات مضمون سياسى صريح » لذلك
تتابع ما يجرى فى البنية الاجتماعية متابعة تصبح
أحيانا محكمة دقيقة ، وتحاول توجيه الفكر والوعى
ضمن اتجاه يخدم فى النهاية مصالحها السياسية
المباشرة والبعيدة المدى ، ولا يضيرها فى ذلك أن
تتيح لبعض الأصوات استخدام إحدى قنواتها لأن
ذلك يعمل فى المدى البعيد على تزكية شعاراتها (٠٠)
السلسل الديمقراطية و « المغرب الجديد » من
ناحية ، ويسمح لها بالتمهيد للتدجين والاستقطاب
الذى تخطط له ، فى هدف كسب المدافعين عنها
وزيادة حجمهم وقوتهم ، وفى هذه العملية بالذات

**المال ، والبعض الآخر يستغرم الحجة والدليل
وبما بسبب الافتقار الى الوسيلة الأولى .**

وهذه الفكرة المحورية نجدها - هي نفسها -
في مسرحية « سعدك يا مسعود » التي تعتبر
صدى مشوها لمسرحية « ممثل الشعب » بل
نجد أن بنيتها قد حافظت على الشخصيات
الرئيسية الموجودة في النص الأصلي مع فرق
في الأبعاد والخصوصيات التي تجعل الأولى عميقة
لها وظيفة مرتبطة بالبناء الكلي للعمل ، أما
الثانية المنقولة خلفياتها الأيديولوجية ، وخصائصها
الميكولوجية ومميزاتها الاجتماعية كانت خاضعة
للغربة ، لتتمشى ومرحلة « المغرب الجديد » .

وهنا يمكن أن نضع جدولا يبين الشخصية
الأصلية وكيف تحولت وصارت في سعدك
يا مسعود .

ممثل الشعب

سعدك يا مسعود

**الحامي ايفكوفتش رمز التفاوض التاريخي
أصبح المثقف سعيد الانتهازي**

التاجر يفرم الانتهازي

أصبح النجار مسعود

زوجة يفرم بافكا

تصبح العبيدة الثرية زوجة مسعود

السما سريتا

أصبح السمسار المعطى المنشط

على أن هناك في مسرحية ممثل الشعب
شخصيات أخرى أساسية تم تغييرها ، مثل كاتب
الجنדרمة سيكوليتشي ، ورجل الجنדרمة والمواطن
وتم تعويض نادل المقهى بربيعة الكاتبة التي
استحوذت الى خادمة ، وهناك شخصية عبد الباقي
أخ العبيدة الفارق في الادمان على المخدرات ،
مرددا « العشب والنفمة وكفى »

لكن ما هو محور « سعدك يا مسعود » ؟

سعدك يا مسعود الانتخابات وغياب التفاوض التاريخي
يدور محور المسرحية حول العبيدة التي أصبحت
ثرية بعد أن ورثت المال من زوجها المتوفى ،

وبعده تزوجت شابا نجارا اسمه مسعود ، لكن
طموحها الى الجاه والأبهة ، جعلها تحاول القفز
بالزوج الجديد ، من وضعه الوضيع الى فوق ،
فالمال الوفير وسلطته في المجتمع ، سيكون
وسيلة لنقله الى مرتبة الطبقة المتحركة في سير
الأمور ، عن طريق ترشيحه في الانتخابات
مستغلة في ذلك المعطى المنشط « السمسار »
للقيام بالدعاية ، والتزوير ، ورسم تكتيك العمل
لإنجاح مسعود .

لكن كيف سينجح هذا النجار في مواجهة
الجمهور ، وهو لا يملك ثقافة واسعة ، وثقة
كاملة بالنفس ، واطلاعا على الأمور السياسية ؟

إن الحل يكمن في جعل سعيد المثقف القادم
من الخارج ، والذي يشبه أخاه يقابل الناس
ويخطب فيهم ، ويقتنعهم بالتصويت عليه ، لكن
مسعود يرفض هذه المغالطات لأنه أقرب الناس
الى المشاكل اليومية ، والحياة ومشاكلها . ومن
هنا يأتي الحل لهذا المشكل وذلك تعليم مسعود
قانون الخطابة ، وإتقان اللغة العربية عن طريق
تحفيظه بعض الشعارات والأقوال بواسطة
الكاسيت .

الآن العبيدة تضطر الى إخفاء زوجها وتعويضه
بسعيد « المثقف » الذي سيبيع فكره وثقافته ،
وقناعاته ، مقابل حفنة مال في شيك . وهذا
الإخفاء كان الغرض منه هو تنحية مسعود عن
الأنظار ، حتى تسهل مأموريته في تنفيذ خطتها ،
وحتى تمر الانتخابات في الأجواء التي تريد .
لكن عندما يعود مسعود نجده يتخذ قرار الطلاق
من زوجته ضاربا بذلك كل أحلامها وطموحاتها
ونزواتها التي أرادت إشباعها باستغلال قضية
الانتخابات لصالحها عرض الحائط مما يجعل
التزوير وأدواته السمسار قضية شخصية لا علاقة
لها ببرنامجه حزب ، أو جماعة .

يقول فاضل يوسف عن هذه المسرحية

**« إن المهمة الأخيرة التي ألقت المسرحية على
عاتقها ضمن الجو العام المقترح وضمن تجاوز**

ان هذا الموضوع هام وخصب ، موضوع المسرحية كشهادة على المسرح الديمقراطي .

اذن يبدو موضوع الانتخابات في المسرح المغربي موضوعا جديدا ، فرضته طبيعة المرحلة التي يمر بها المغرب ، الا ان هذا الموضوع الذي انتقل فوق الحشبة اقتباسا مستقرا ، مدعما بالدعاية الكاملة ، يثير مجموعة من السلبيات التي اكدت عليها المسرحية .

فهناك مهادنة للواقع حيث لم تمتلك المسرحية القدرة على تخليص المجتمع من الزيف واستغلال النفوذ ، من خلال تغيير الواقع الاجتماعي الذي ادى الى تكوين ظاهرة تزوير الانتخابات ، بل ازالة الاساس المادى القائم على العلاقات الاجتماعية الخارجية عن طريق الواقع المتخيل ، فوق الحشبة ، كما هو في النص الاصل .

لقد خلقت المسرحية ابطالا عرفوا كيف ينسجون مع المجتمع ، فأتقنوا تعبئة الجماهير للوصول الى هيتفاهم عن طريق الدس ، والتآمر والتعاون مع اعداء الشعب . لهذا نجد أن الشخصية التي بقيت الى حد ما محافظة على خصوصياتها ، في العملين الاصل والمقتبس ، هي شخصية سريتا السمسار / المعلى المنشط السمسار ، الرجل الواسع الحيلة الذي يعرف كيف ينشر الاشاعات الكاذبة ، واحباط الاجتماعات السياسية ونسفيها ، وتزوير قوائم الناخبين والقدرة على الخوض في كل الامور مقابل الربح المادى فقط .

فماذا عن سعدك يا مسعود ؟

ان المسرحية لم تستطع تخليص الخادمة من اوهام البورجوازية وعقليتها وسلوكيتها التي هي نتيجة لسيادة الملكية الخاصة على وسائل الانتاج فهي لم توقظ ما هو ايجابي من خلال الشخصية الايجابية : المحامي ، في النص الاصل ، التي تدفع الى طريق النضال من اجل بناء حياة

المسألة الجوهرية هي التنديد بالثقافة والسياسية (الاشكال الممكنة للمعارضة الحالية للنظام) ان المسرحية شجعت كل الامكانيات ، وسخرت كل الجهود لتقرن بين هاتين الموقلتين ، وبين الثقافة والقدارة والديماغوجية وعدم الجدوى ، ليكون غضب مسعود مصوبا نحو هاتين المؤسستين بالذات ، فهي التي افسدت عليه الجو ، هذا ما حرصت المسرحية على ان تبقيه راسخا في ذهن المتفرج بشكل او باخر .

لقد صنف بعض النقاد لهذا العمل ، واعتبروه تاريخا لبداية المسرح السياسى بالمغرب ، لانه يتعامل مع الواقع ، ويتفاعل معه ، ليستمد منه وثيقة لادانته خصوصا وأنه مسكون ينقد المؤسسات وأدواتها التي تشوه سير المجتمع لكن وحتى يبقى دائما في اطار البحث عن المنبر الذي يتحدث منه هذا النوع من المسرح ، والموقع الذي يمث منه خطاباته ، فانه يلزمنا التأكيد على أن مسرحية « سعدك يا مسعود » قد اذانت نفسها بنفسها ، لأنها تسقط في اغفالتنا ايدولوجية جعلتها تشوه النص الاصل والنص المقتبس .

ومن بين النقاد الذين أثنوا على هذا العمل ، واعتبروه وثيقة فنية عامة يمكن أن نذكر «هناوى أحمد الذي يقول في هذا الصدد : « لا جرم أن الانتاج المسرحي في مغرب الاستقلال سيطر وثيقة فنية تؤرخ لعدة أجيال ، عن التزييف الذي مورس على امتداد السبعينات ضد ارادة الشعب »

قد نتفق ونختلف ، في تقييمنا للأعمال المسرحية المغربية التي عالجت هذا الموضوع بطريقة أو بأخرى ، ولكن من المؤكد أن الاتفاق حاصل حول اجماع معظم هذه الأعمال على ادانة المهازل الانتخابية التي يراد لها أن تكن بالتجارب الديمقراطية .

تصوير الواقع وحسب ، بل عرض رويته للمستقبل ، ففوز المحامي الشاب في الانتخابات هو رمز المستقبل . ان نجاحه هو انتصار للفكر ولوضوح الهدف ، ولصدق العمل من أجل صالح الشعب ، .

تبقى البنية الاجتماعية في هذه المسرحية بلا تغير في الجوهر ، اذ أنها أعادت النظام القائم من خلال اللغة والصور والحركة . ونلاحظ ذلك في نهاية العمل حيث ينزل الستار بهروب الحشاشي عبد الباقي باكيا ، واصابة الزوجة بصدمة نفسية جعلتها تنهأى أمام فشل طموحها ونرى كيف تسدل المعطى السمسار خارجا ، بعد ان لم يعد له دور في الأحداث ، ثم خروج مسعود ، والرجوع الى واقعه التحتي نجارا ، كما كان ، والكاتبة التي أصبحت خادمة بقيت كما هي خادمة بكاء صماء .

ان المغالطات التي روجت لها المسرحية تتبلور في خطابها السياسي الديماغوجي الذي ترجمته الأحداث والتي أكدت على .

١- أن التزوير جد شخصي

٢ - وأنه لا يرتبط بمؤسسة أو بنية أو طبقة لها تميزها الفكري والأيدولوجي والمادي .

٣ - التنديد بالبديل ، وضرب المعارضة لمثل هذه العمليات ، ومن هنا نجد التكامل في رسم الشخصيات ، حيث التقاء السمسار المعطى مع العبيدية وسعيد المثقف في الانتهازية وإذاعة المبادئ والشعارات الجوفاء مثل « المبادئ شعار الفاشلين »

وبهذا نقول : ان مسرحية سعدك يا مسعود قد تناولت قضية الانتخابات تناولا يغيب فيه التفاؤل التاريخي ، القاضى بحتمية التغير وهذا هو الوجه السلبي في خطابها السياسي ، المقدم في اطار المسرح الانتقادي الكوميدي الساذج .

المغرب : عبد الرحمن بن زيدان (أبو ياسر)

جديدة ، ومقاومة كل ما يحمل الشرور للإنسانية التي يكن في أساسها الاستقلال الاقتصادي والسياسي والفكري ، أننا نجد أن أهم الأمراض التي يساهم مسرح التكريس في نشرها بين الناس ، هو مرض الانكفاء على الذات ، والهروب من الواقع ؛ كما ظهر ذلك عند عبيد الباقي وتعاطيه للمخدرات .

ونجد أن المسرحية لم تستند في اقتباسها على قاعدة فكرية أصينة تساعد على إبداع ما هو مفيد وجميل ، ومنسجم مع حركة التاريخ ، لأنها أزلت الأساس الموضوعي ، فشوهت معرفة المتلقي للعالم ، وللحياة الاجتماعية ، فدفعته في متاهات وأحلام مريضة أضلعت فيه روح الصمود والكفاح ، عن طريق السمسار الذي أقنع الناس بأن أمنيتهم في تحقيق الديمقراطية سيحقق ، لكن أين هي نقطة الالتقاء بين الانتخابات والديمقراطية ؟

إنها أوهام كاذبة فقط ، لأن طموح العبيدية كان منعزلا عن طموح الناس ، ولا علاقة له بالعلاقات السائدة والفئات الدنيا في المجتمع .

ان هذا النوع من المسرح يعتبر وثيقة ناطقة بعدم دخول الناس في الحياة الثقافية والسياسية انه مسرح يجرد نفسه من النزعة الاجتماعية خالقا للديتلقى أسباب الهروب خارج المجتمع وهنا يظهر البون الشاسع بين النص الأصلي وسعدك يا مسعود ، في تناولها أزمة الديمقراطية

يقول الدكتور فوزي محمد عطية : « أزمة الديمقراطية في مجتمع كامل يصورها برانيسلاف نوسيتس في شقة يغريم . فالديمقراطية هي الشكل الذي يفرضه النظام والترشيح للانتخابات لا يتم عن طريق الشعب صاحب المصلحة ، بل عن طريق الجهات العليا ، التي تقرر أساسا صلاحية المرشح أو عدم صلاحيته . الانتخابات تقوم على شراء الأصوات والتشهير بالخصوم » .

غير أن برانيسلاف نوسيتش لم يقف عند حد

ما حدث لما اتخذت انصعلك معرفة:

□ علي حامد □

الأرض اذن بكل رحابتها تناورنى ، ولا تمنحنى ركنا ابدل فيه طاقة متوجهة محاصرة فى كيانى .

الشوارع فوضى .. المحلات متصلة على طول الأرضة . الناس يتكاثرون بامتداد المحلات .. ينسلون من الفجوات بين السيارات الخاصة يتعلمهم الأشياء الجميلة ، وفى زحام الرغبات يتلاشون .

غريب ها أنا الآن .. يداى تخبطان كل ما يلمسهما من تكور .. تنتشيان ، فانكمش .

من فى أطلق صغيرا مروراء بوتيكات ١١١ ت

سوف يأتى - كعادته - يدها منطلقتان .. خطواته قفزات .. حركة جسمه بهلوان يبهج الصبية فى الأزقة المختنقة . تتعاقب .. يتأبط ذراعى .. ينطلق لسانه الجارح السليط « بوتيكات لكل ما يطفى لم الحريم الناعم ولا يكف عن الهجوم بالشتائم على الناس والأشياء . تراب الحفر فتافيت تعلق ؛ وتختفى فى اختناق الفضاء .. الدخان يندفع خارجا من مؤخرات السيارات .. من أفواه ولؤوف العابرين ليتسلل الى الرئات .. الرئات التى تصرخ .

الشوارع فوضى .. اتوه فى دوامة الالاعيب صخب . ضجيج . فحيح ، نحيب . عبق لاذع ينتشر ويسحق الرغبات . أتجنب لمس تلك الكائنات . أدفع أنفى لأعلى متدسا هواء نقياً .

بالأمس ، حين أغلقت فى وجهى نوافذ الرؤية والحركة ، بحثت عن المقص ؛ ولما وجدته ؛ بدأت أقص كل الجيوب من بنطلونائى .

ما قبل الأمس ؛ كنت أضنع يدى فى تلك الجيوب وأندرج مترنما عبر الشوارع والبنابات الغافلة . يقذفنى المكان للمكان . السؤال الملح يلعب فى ذاكرتى . الشرر فى جوفى يتساقط ؛ ولا أجد عملا .

غرقتى دائما فى الهواء الطلق . منها كنت أرى كل شيء ، ومنها أحببت كل الكائنات فى العالم .. كذلك فيها تفجرت اشئى متشاعري وانفعالاتى .

أرغفت فما سمعت همسة . نظرت فما رايت سوى الظلام . قلت لقطتى - خضراء العينين - الناعسة على حافة السرير : « ليكن ان التصعلك فى هذا الزمان حرفة عظيمة . من اليوم : للنهارات الكتب ودفع الحبيبة ، وللأمسيات رغبات التشرذ والمجون » .

ارتديت ملابسى القديمة ، ونزلت افتح لصدرى نافذة تدخل منها دنيا رحية . الشوارع فوضى ، والاحتفاظ فى كل شيء ؛ ماعدا بطنى .. فارغ تماما ؛ وأنا لست زاهدا ولا نبيا . لكن النقود قلما المسها . فقدمائى هفتا بحثا عن عمل - أى عمل - وشهادتى الدراسية أتركها فى ملفات المحلات والمؤسسات وعنوانى ، وأنتظر ما الذى يحدث ؟! لست كائنا غريبا واعتقد أننى كفء وقادر ، ولئى مواهبى الخاصة .

العيون ، والأحذية نمر متحفزة رابضة خلف
الزجاج النظيف اللامع .

استكنت وصديقي . بدأت أبص في حدة ..
منجرفا وراء تيار سحري لذيد ينبع من سرتي
الى سيقان أنثى تجرب حذاء رقيقا بكعب ابرة .
كانت معي يوما سهام . صديقتي التي تبادل
معى الكتب والرغبة فى القبلات . كانت تجرب
حذاء ، ولم أنظر لساقها . فقد كانت ترتدى
بنطلونا (جينز) . بينما عيناي تلهثان خلف
كريم شفتيها . وكم تشبهت رضاءها فى ليالي
الصقيع المتتابعة .

الشوارع فوضى .. الأب يتكلم .. البنات
الكبيرة تلح . الصغيرة تهز كتفيها بعويناتها
العنية : رائقة ومضيئة .

الأب يصر . واقفا وخلفه الواجة التي تترك
شفتاه مفتحتان وتطبقان . البنات الكبيرة
تتخيل « صيفيا التاسع عشر يضى ، والحريف
يتعجل النزول لدنيانا اللعوب . تتلف على
الزواج لتضع البدن وتدفعه . من غرب البلاد
جاءت . تشتري لها الأب فستان الفرح
وحاجيات البيت . »

البنات الصغيرة ترفض - جميلة ونحيلة مثل - هى
فى السابعة من عمرها ، وأنا فى العشرين لذا
أحببتها : ومشت فى شرايىنى بدميها الدقيقتين
حائزة لا تزال . يتجول بؤبؤ عينيها بينهما
وبيني-حببيها النحيل أنا - ككرات البلى يتدرج
بؤبؤها بين أيدي الأطفال فى شتاء القرية
بدروها الموحلة .

الشوارع فوضى . الرجل صمت . اليد تدفع
ظهر الصغيرة الذى يتقوس . كتابها يهتز فى للأعلى
للأسفل . مرات . الحركة تدفعهم بكل الجهات .
عما هى الصغيرة تفر الى الداخل ، ولا تنظر الى
تتلقها الجدران والأيدى . الرجل والفتاة ينتظران
تغيبت كثيرا بداخل المتجر . أعد الوقت . الزمن
يهول . دقائق الساعة يبدى تهدر .

تغيبت كثيرا بالداخل ، ونحن بزمان اللصوص
لم تأخرت بالداخل ؟ ألعجب العين ذو الباقية
الحشاة فى لباسها الملون ؟

تنزلق قدمى فى حفرة راكدة المياه ارى رؤوسا
كثيرة فى المياه تسبح . بينما أقفز منها مسرعا .
تدوس قدمى فحذا بلا ساق . أندعش . صراخ
عنيف . عيون بيضاء تدغدغنى . عربة برومان
يل « تش .. تش .. تش » . أجرى . تطاردنى
العربة « تش .. تش » ، وقطعة ضالة تجرى الى
جوارى ! وتنظر الى وجهى جاحظة العينين .
عواء فاجع . ارتعاشة . سكرن يهاجم ساقى .
قطار يبرق فى الشوارع دون توقف « توووت ..
توووت .. توووت » .

يستمر لون أرجوانى مهترى .. شظايا
تتناثر .

الشوارع فوضى .. هذه المرة نسى تصعلكى
القديم .. فلم يأت .

بحثت عنه ، وجدة . غائبا يتأمل فى صوفية
أرداف الفتيات الجميلات ، يناغى شهوة الصدور
العارية المضمخة بالتعقيم .

كنا نغمس فى شبق الحياة ، عصفوان حركتها
وأسرار لعبها . فى نهايات الليل الطويل البارد
نحكى ، ونحكى . فيشتعل الخيال ولا ينطفئ .
تشب الرعونة فى أنحاثى . فجأة . أنط واقفا
أرفع يدي عاليا فوق رأسى . أزق بحدة :
« جحيم » . تسدوى من جانبه « جحيم » لثمزق
السكون . سكون الليل الوديع على درجات سلم
البيت المتهالك . بينما أتلمس ضياء الصباح
الجديد ، يبدو هو على السطح واقفا يبتسم ،
ويرفع يده .

الشوارع فوضى . الناس فى حركة المكان
يتزاحمون . يترق بينهم .. نحاورهم نغادهم ..
نلمسهم . لا يكفون عنا .. نخطاهم . نتدافع
معهم . لنجد أنفسنا أمام محلات الأحذية . كتلة
لا فجوة ضوء فيها . الناس أمام المحلات يصلبون
للأمام تارة يندفعون . تارة للخلف ! وثالثة
يلهثون الى الداخل .

يبدلمون . يشرثبون . أطراف أقدامهم تضغط
الرصيف . يتناوبون الاشارة بالأصابع وحركة

إيمرى ماداتش والمسرح المجرى

□ محمد أبودومه □

إذا لم يكن الأدب المجرى قد كتب بلغة ذائعة
الانتشار فى عالمنا هذا كاللغات الفرنسية ، أو
الانجليزية ، أو الروسية ، وذلك لقلة المتحدثين بها
من ناحية ولصعوبة اللغة من ناحية أخرى ، إلا أن
ذلك لم يحل دون بلوغ الكثير من عطاء هذا الأدب
من العبقرية مبلغا جعله يقف جنبا الى جنب مع
الأدب العالمية ، ويحظى بالعديد من الاهتمام ،
فالتجمات الى لغات العالم الشهيرة • ومن ثم تعرف
القراء فى أغلب البلدان على مشاهير الفكر والأدب
المجريين ، وخاصة من أسسوا صرح هذا الأدب
العريق من الرواد فى عهوده المختلفة •

(ميكلوش زرينى Miklos Zrinyi ١٦٦٠ -
١٦٦٤ م) وماتلاه بعد ذلك من الحقبة المعروفة
بعهد الاستنارة (التنويرية) Enlightenment
فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر ، حتى
بدايات القرن التاسع عشر ، ذلك العهد الذى
تجددت وتطورت فيه اللغة المجرية الى حد
بعيد ، ليس من توليد واشتقاق كلمات من

فى كل عهد كوكبة من إعلام هذا الأدب • ابتداء
من عهد الإصلاح (Reformation) فى القرن
السادس عشر الذى احتل فيه الأتراك ثلثى المجر
التاريخية تقريبا ، وخير من تسلم قيادة الشعر
إبان ذلك العهد (بالنت بالاشى Bálint Balassi
١٥٥٤ - ١٥٩٤ م) ، فمهد الباروك B aroque
الذى يمثله الشاعر الملحن والكاتب السياسى

كلمات ، أو احياء كلمات قديمة غابت عن المعجم فقط ، بل عن طريق تطوير الأدب والثقافة على يد الكاتب الكبير (جورج باساني György Bessenyei باساني ١٧٤٧ - ١٨١١ م) ورفاقه من الشعراء والكاتب أمثال : يانوش باتشاني Janos Batsanyi ١٧٦٣ - ١٨٤٥ م (فرانس كازنسي - Ferenc Kazinczy ١٧٥٩ - ١٨٣٦ صاحب أول تجمع أدبي في المجر ، (فيتر ميهاي تشوكورناي Vitez Mihály Csokonai ١٧٧٣ - ١٨٠٥ م الذي قام بدراسة

وافية لبعض اللغات الأوروبية ، كما درس اللغة العربية واللغة الفارسية ، ويتضح ذلك وما استفاده شعره ومنشوره من الأدب الأوربي من جهة ، ومن الآداب العربية والفارسية من جهة أخرى ، ثم تأتي فترة المحسوبة الأدبية ، في عهد يمكن تسميته بعهد النضال الثوري لتحرير الوطن وتجديد الفكر ، ظهرت في هذا العهد أسماء كثيرة لشعراء ونقاد وكتاب ، من أهمهم الشاعر الفارس والأسطورة (شاندور باتوفي Sándor Patófi ١٨٢٣ - ١٨٤٩ م) مؤلف المقطوعة التي ترجمت الى نصف لغات العالم تقريبا ، وهي أيضا تحمل فلسفته وشعاره ، ومعنونة باسم « الحرية والحب » نقول كساتيا .

الحرية والحب هما :

شيثان اودهما ، وأريدهما .

وأنا من أجل الحب أضحي ،

بجيتي

لكني سوف أضحي بالحب

فداء للحرية (٤)

ومع بيتوف ومع رفيقه في النضال الثوري وأحد الذين نادوا جهارا أيام حرب الاستقلال التي اندلعت سنة ١٨٤٨ م ، بانفصال المجر عن امبراطورية آل هابسبورغ النمساوية الشاعر ورجل القانون (ميهاي فور وشمارتي Mihály Voros Marty ١٨٠٠ - ١٨٥٥) صاحب الملحة الشهيرة: هروب زالان Zalan is Escape = A Zalan Futasa تلك الملحة التي تعالج بحماس شديد فتح المجر على

يد القبائل المجرية في القرن التاسع ، ثم شاعر (تراجيديا الانسان) أو مأساة الانسان ايمري ماداتش (Imre Madach) ١٨٢٣ - ١٨٦٤ ، وهؤلاء الرواد الثلاثة هم أفضل من يفخر بهم الأدب المجرى ، والأمة المجرية من أدباء القرن التاسع عشر .

وليس هناك متسع للحديث عن كل هؤلاء وعن أدوارهم البارزة ، وتأثيرهم الواضح في الفكر المجرى ، كما أنه لا مجال أيضا للكتابة عن كل الجهود الأدبية للعطاء الثقافي المجرى ، بمدرسه المختلفة ، لكنني سأتناول بالحديث - فقط - واحدا من بين هؤلاء العباقرة ، وهو ايمري ماداتش Imre Madach من خلال رائعته الذائعة الصيت : « تراجيديا الانسان » التي قيل انه بدأ نظمها بعد عام ١٨٥٠ ، لكنها لم تصل ليد القراء الا في عام ١٨٦٢ . ومادما يصعد الحديث عن ماداتش « الكاتب الدرامي [المسرحي] ، فمن باب أولى أن تقدم فكرة موجزة عن المسرح المجرى الشعري والنثري على حد سواء ، حتى نصل الى الفترة التي كتبت فيها « تراجيديا الانسان » ، وهي فترة الأدب المحصب حيث أن الأدب الدرامي كما هو معروف أسس مرتبة في تطور الأدب ، أما التراجيديا فهي تاج الأدب الدرامي ، وأسمى مرتبة في تطوره ، ولهذا السبب تضمنت التراجيديا كل جوهر الأدب الدرامي واشتملت كل عناصره وبالتالي دخل فيها حتى العنصر الكوميدي ؟ غير أنه من الصعوبة بمكان ، تحديد السنة التي بدأ بها هذا الفن تحديدا دقيقا بالمجر ، تماما كما أنه ليس بالمستطاع تحديد مكان ومولد (٥) الأغنية والملحة الشعبية. لكنه قد ظهر ما يجوز أن يسمى بالمسرح المجرى في المدارس الدينية في القرنين السادس عشر والسابع عشر ، ولم يقتصر التأليف على المدرسين في تلك المدارس فقط ، بل شارك بعض الطلاب الذين كانت لديهم حاسة فنية وثقافة ، دينية وأدبية في كثير من العروض بأقلامهم ، ثم قاموا بتأديتها على خشبة المسرح ، ومثل هذا النوع من المسرحيات لم يحظ كثيرا بالتدوين الا ما ندر ، فالكتاب لا نستطيع أن

فالأعمال الدرامية [المسرحيات] دون المستوى الأدبي والفنى ، وأغلبها ترجمات عن الألمانية ، واقتباسات من الآداب العالمية أو « تمجيد » موضوعات وأحداث المسرحية لتفسير نحو الغاية المطلوبة من حركة التجديد ، فتجد مثلا ترجمة مسرحية « الملك لير » لشكسبير ، ولكنها تحت عنوان آخر وهو « الوزير شابولش » وضعها مؤلفها أو مقتبسها (ميراي شاندر - Mirayi Sandor) فى جو مجرى خالص ، أشخاصا وأحداثا وعضونا .

وقد لاقى هذا النوع من التأليف المسرحى اقبالا لا بأس به من قبيل الجمهور الذى يحلم بعودة الوطن الى الوطن ، ويتجمعه حول قائد مجرى من أبناء المجر أنفسهم ، يقودهم الى طريق المجد والتحرر وقد رسخ فى أذهان هذا الجمهور أن الأرض التى أنبتت رجلا وملكا عادلا قويا مثل « ماتياش » Matyas (١٤٩٠ -) تستطيع أن تثبت غيره .. ، (حيث أن عهد (٨) ماتياش الملك العادل كان عهد طمانينة وتثقيف ورخاء بسائر المجر . وقد أثبت الوثائق والمخطوطات أن بلاط ماتياش كان ينظم كثيرا من العلماء ، والفنانين كما نظم فى عهده البعثات التعليمية الخارجية لنشر الفكر العلمى فى وطنه المجر) (٠٠٠)

وعلى كل ، تستمر محاولات التأليف فى اطار المستوى دون الجيد حتى يظهر أول مؤلف مسرحى يثبت قدرته على التفوق فى الكتابة الدرامية ، من خلال عمله الذى اعتبره النقاد أول لبنة فى صرح هذا الفن تستحق التقدير .. ، واسم المسرحية « التاتار والمجر » كما هو واضح من اسمها يتناول فيها مؤلفها « كاروى كس فالودى Karaly kisaludy » موضوعا تاريخيا يتحدث عن موقف الفرسان المجرمين البطولى أمام الزحف التترى الرهيب ، ولعله يرمز بهذا الغزو التترى لحالة التمزق التى حلت بالمجر الكبرى ، بعد معركة قلعة موهاش ، أو (نكبة موهاش (٩) Mohacs سنة ١٥٢٦) ، واندحار المجرين أمام الغزو التركى ، ثم تقسيم المجر بعد هذه الواقعة الى ثلاثة أجزاء : المجر الوسطى والجنوبية تحت الحكم التركى ، والشمالية والغربية

تسلطهم فى عداد المتخصصين ، كما ان الاداء لا يقوم على أسس فنية انما على سبيل الاجتهاد .. وأما عن موضوعات المسرح المدرسى هذا فأغلبها دينى يتناول فكرتى الخير والشر ، وبعضها يتعلق بالتاريخ المجرى القديم ويقدمه من خلال أشهر الأحداث التاريخية ، وبعضها أيضا يعرض أجزاء من التوراة . كل ذلك كتب أول ما كتب باللغة اللاتينية ، اذ كانت تلك هى لغة المثقفين فى بداية تلك الفترة . ثم بدأوا فى زمن لاحق كتابتها باللغة المجرية ، غير أن هذا المسرح لم يقدم عروضه بصفة دائمة ، انما فى المناسبات أو الأعياد فقط .

ويجىء القرن الثامن عشر الى المجر بالمسرح الألمانى ، ويستمر فترة طويلة حتى بداية القرن التاسع عشر ، تأسس أثناء هذه الفترة أول مسرح فى (بودا) وهو المسرح الوحيد الثابت المقر فى المجر - آنذاك - والذى ساهم فى انشائه كل سكان بودا ، أما ما كان يعرضه فى مسرحيات فهو باللغة الألمانية ، هذا بالإضافة الى المسرح الألمانى المتنقل فى سائر المدن المجرية . وعلى اثر ظهور حركة تجديد اللغة المجرية على يد (فرانس كازينسى Ferenc Kazinczy ١٧٥٩ - ١٨٣١ م وما واكبها من

تنظيم للأدب المجرى تجميعا وتجميلًا وتنقية شارك فيه كل مهتم بالأدب ، وعلى الرغم مما لاقته حركة فرانس من عقبات واعتراض من قبل البعض ، محتجين بارتباط الشعب بالأدب القديم وبلغته القديمة ، الا أن حركة التجديد بالجد المتواصل لس « فرانس » الذى تلقب فى تاريخ الأدب المجرى بـ (الدكانتور (٧) الأدبى) قد انتصرت فى النظرية :

واتضح أنتصارها أول ما اتضح فى الفن المسرحى ، اذ بدأ الكتاب يخوضون تجاربهم ، ويسجلون أعمالهم ، حول أبطال التاريخ المجرى باللغة المجرية الجديدة ، فى نزعة رومانسية ، لالهاپ حساس الجماهير المتعطشة للتحرر من جبروت الاستعمار النمساوى الألمانى) آنذاك وما تولد بطبيعة الحال عن تلك النزعة - التى تدور فى فلك الغنائية - من أسلوب خطايبى لدرجة تجعلنا نلصق به صفة المسرح الموجه .

تحت سيطرة الهابسبورغ ، أما المجر الشرفية فقد تشكلت بها حكومة ايردى وصى مجرية خالصة لكنها تتبع اداريا للحكم التركى .

تلك المأساة ، اعنى (نكبة موهاتش) ، جذرت الكثير من الثورات الادبية ، وغير الادبية ، فى جميع بقاع المجر . واملت الكتاب بيزاد وغير من الافكار ، تجلت فى اعمال كل مؤلفى القرن الثامن عشر ، ثم التاسع عشر ، عهد النضال الثورى ، والتي كتبت به اول دراما رفيعة المستوى وهى مسرحية بانك بان Bank ban (١٠) مؤلفها Jozef - Katona جوزيف كاتونا ١٧٩١ - ١٨٣٠) الذى يعد فى تاريخ تطور الادب المجرى اكبر كاتب مسرحى قبل (ايمرى ماداتش) وبالرغم من انتشار الكتابة باللغة المجرية الجديدة فى تلك الفترة ، وهيمنتها على العطاء الثقافى ، فقد كتب (كاتونا Katona) مسرحية باللغة القديمة أو بلغة أقرب الى اللغة القديمة التى امتلأت بكثير من المفردات المدخلة أو تضمنت بعض المصطلحات الأجنبية .

والجدير بالذكر هنا أن الرقابة لم تسمح بإحدى الأمر بعرض المسرحية ، لأنها تتناول بشكل كسل سافر فترة تدخل الألمان فى حكم المجر ، وتعريتها للوضع السيئ الذى حل بكل مناحى الحياة ، وبطبقة الفلاحين من بين طبقات الشعب على وجه الخصوص وذلك كله فى عمل فنى محكم ، بدأت عقده بالخلاف الذى نشأ بين (بانك) الأمير القائد ، وبين جير توديش Gertrudis زوجة الملك التى كانت تعتمد على الفرسان الألمان ضد الثوار المجرمين - بعد انضمام Bank ban الى صفوف الثوار لما رآه من طغيان الملكة وفرسانها ، وما وصلت اليه البلاد من الفساد الشامل .

وتستمر أحداث المسرحية فى صراعات متواصلة بين الجانبين ، ومؤامرات من قبل الملكة ضد كل من هو وطنى ، وتصل حد الذروة حينما ترتب (جير تروديش) خطة اعتداء أخيها otto أوتو) على زوجة بانك ، أثناء وجوده خارج المدينة الأمر الذى فجر البركان المجرى فى شخصية بانك ، فيقتل الملكة رمز الجبروت والقهر ،

ودفاعا عن شرف الحبيبة والزوجة والوطن مالندا Melinda التى لم تنج بعد ذلك من أعوان الملكة وأتباعها .

ذاع صيت هذه المسرحية فى اوساط المجرمين حتى لا تكاد تلتقى بمثقف مجرى الا ويحفظ بعض مشاهدتها عن ظهر قلب ، وما أن جاء عام ١٨٤٨ حتى اشتعلت نار الثورة ، وأصبح من أهم الضرورات انشاء مسرح وطنى يمرض بانتظام المؤلفات الدرامية المجرية ، لحاجة الوقت والمواطن اليها . أما عن مسرحية بانك بان فقد تحولت الى أوبرا وكانت أول عمل أوبرالى مجرى يقدم على المسرح الوطنى فى (بشت) Pest فى ١٥ مارس ١٨٤٨ على يد الموسيقى الشهير (فرانس ايركل Ferenc Erkel) .

وبعد هذه العجالة التى حاولت فيها تقديم عرض سريع وموجز لحالة المسرح المجرى منذ بداياته الاجتماعية ، حتى اشتداد صلبه ، وإثباته لذاته فى تجربة Jozsef Katona جوزيف كاتونا الناجحة فى (بانك بان) ، تفصل الى عبقرية المسرح المجرى ايمرى ماداتش ودراما شهرته العالمية وخلوده الأدبى تراجيديا الانسان أو Azember Tragédiaja مأساة الانسان .

Tragedy of man (التى لاقت نجاحا رائعا فى أغلب البلدان الغربية ، كما قدمت على مسارحها ، مبرهنة على أن المؤلف قد وقف بها شامخا بين الأدب العالمى . وكسما حظيت هذه التراجيديا بالترجمة الى اللغة الفرنسية والانجليزية وغيرها ، فقد نقلها الى العربية عن الترجمة الانجليزية الكاتب الأردنى العربى المعروف الاستاذ عيسى الناعورى ، « وظهرت طبعتها الأولى ضمن منشورات عويدات فى بيروت عام ١٩٦٩ ، تحت عنوان (مأساة الانسان) -

وهذا العمل الذى قام به عيسى الناعورى يستحق التقدير والاعجاب فالترجمة فى مجموعها تتوخى الدقة والأمانة ، فى نقل النص الى العربية (عن الانجليزية من ترجمة تمت فى المجر) ، ولغة سلسلة ! وإن كانت فى الترجمة هناك قليلة من حيث نقل روح النص المجرى . ومرع ذلك الى أن الترجمة لم تأت عن الأصل

الشمالية للمجر الكبرى ، أو المجر التاريخية ثم انضمت الآن الى تشيكوسلوفاكيا . وكان مولده في شهر يناير من عام ١٨٢٣ . أنهى المرحلة الدراسية الأولى في مدينته ، ثم درس بعد ذلك الحقوق [القانون] والفلسفة في جامعة بيج Pécس في جنوب المجر . وفي مدينة بيج عكف مع دراسته على القراءة والاطلاع في الأدب العالمي .

وبدا تكوينه الثقافي مبكرا ، كما بدأ قلبه ينبض بالعشق في سن مبكرة أيضا ، فقد أحب فتاة بروتستانتية ، تختلف عن مذهبه المسيحي (١٥) ، الأمر الذي أدى الى عدم ارتباطه بها لرغبة أسرته وإصرارها ، لكنه في سن الثالثة والعشرين يتزوج من فتاة أخرى عابثة ، تختلف عنه في طباعه ، وطموحاته ، مما يؤدي الى انتهاء هذه العلاقة بعد بضع سنوات .

وقد أثر فشل الشاعر عاطفيا تأثيرا كبيرا على نفسيته ، انعكس في كتاباته اذ لا يخلو عمل من أعماله من تلميح يترجم دواخله من تجربته ومعاناته . (١٦)

وأصيب ماداتش بمرض القلب في سنوات الدراسة الأولى بالجامعة ، وظل معه هذا الداء الى أن توفي به في عام ١٨٦٤ م في الخامس من أكتوبر .

وجرب حياة السجن وقسوتها ، اذ اعتقل لمدة عام أثناء حرب الاستقلال لايوائه أحد الثوار .

وكانت أول وظائفه كاتباً في إدارة المقاطعة ثم قاضي سلام .

وبعد أن وافق الناقد المجرى يانوش آراني Janos Aranyi على نشر دراما ماداش في دار (كشفالودي للنشر) أوصى بأن ينضم ماداتش الى أعضاء مجلس إدارة الدار . ولم يكد يمر وقت قصير حتى أصبح عضوا في أكاديمية

ومرجع ذلك الى أن الترجمة لم تأت عن الأصل المجرى ، بل عن ترجمة له ، وإن كانت هنا محاولة تصرف عن المترجم الأولى ، فقد قدمت لنا الترجمة العربية الترجمة الانجليزية بما فيها ، وذلك بالإضافة الى احساس المترجم الثاني بمدلول الكلمات وببدها ، والحقيقة ان قراءة الأدب في لغته الأصلية يختلف عن قراءته في لغة أخرى لمروفيها ونبض غير نبض المروف الأم . وموسيقى تلاحم الكلمات غير الموسيقى التي يحدنها تلاحم الكلمات الأم ، وبالتالي فإن النص الأدبي يفقد بعض خواصه بل أخص خواصه التي تتعلق بعلم الأصوات الكلامية (الفونيتيقا Phonetics) اذ أن اللغة المجرية تنتمي الى مجموعة اللغات الفينوجور (١٣) وهي مجموعة تختلف عن المجموعة الهندية الأوروبية والمجموعة السامية الحامية ، اختلافا كبيرا في قوانين الشفتين والحلقيات وقانون السقفيات والحلقيات وقانون تبادل الأصوات الساكنة التي تصدر عن احتكاك الشفتين ، دون الاستكانة بأى عضو من أعضاء الفم .

وإن كان هذا جائز التطبيق على الأدب بوجه عام ، فهو حري بأن يطبق على الشعر الذي يترجم الاحساس الانساني بحروف منسوجة أو كلمات حادة في رومانيتها أو واقعيته أو حتى في رمزها . وعلى الرغم من ضخامة هذا العمل المجرى ، والذي تم نقله عن اللغة الانجليزية ، فقد استطاع المترجم أن يقدم ترجمة معقولة للغاية . أبقت على النص كثير من شموخه (١٤) فمن هو ماداتش Madach الذي يحتفل وطنه بذكره كل عام ، مقدما أعماله على خشبة المسرح الذي يحمل اسمه في قلب العاصمة المجرية بودابست ، وفي مقدمتها « تراجيديا الانسان » التي سمعت به شاهادة عرضها مرتين وفي كل مرة أبذل جهدا كبيرا في الحصول على بطاقة الدخول قبل العرض بأسبوع على الأقل مما يدل في حد ذاته على أن هذا الشعب قد عشق فن المسرح من جهة ، ومن جهة ثانية لقيمة ماداتش الفنية كرائد عظيم للمسرح المجرى العالمي في القرن التاسع عشر .

ولد ماداتش في ألسوزتريجيفا Alsosztregova التي كانت إحدى المقاطعات

اليه .. وفى سفر أيوب ، وتراجيديا الانسان ينتهى سعى الشيطان ، أو (لوسيفر) بالفشل وتنتصر بذرة النور الالهية فى قلبى أيوب التوراة ، وآدم التراجيديا ، ومثلما أعاد الله الصحة والعافية لأيوب وهب الله آدم الطمأنينة ثم أمره بالسعى والجهاد فى حياته الجديدة ، وفور سماع آدم لجوقه الملائكة وهى تترنم فى آخر مشاهد التراجيديا :

● عظيم أن تختار بمحض ارادتك الخير أو الشر ،
وان تعلم أن رحمة الله
تحمينا كالترس ،
وان تعمل ببطولة ، دون سمع ،
ولو احتقر المجموع ،
فلا تكافح لأجل الحمد الذى تكسبه فى الدنيا
بل ترفع رابتك عالية ..

.....
.....
ولا تحسبن أن الله فى حاجة اليك
لكي تحقق أغراضه (١٨)
انك تستمال النعمة
إذا أنت حققت ارادته .. (١٩)

يقول آدم عندئذ وقد تملكته الحيرة :
..... فلتكن هى مرشدى
ولكن كيف يمكننى أن أنسى أن هذه هى النهاية؟
فيا تيه صوت الخالق راسما له طريقه ومحدد
له الأسلوب الذى يجب أن يتبعه آدم الانسان
حتى يستطيع أن ينسى ما يكدره ، ويذهب خوفه
من نهايته المحتمة ، ولا حل سوى :

: كافح أيها الانسان
كافح بايمان وثقة . (٢٠)

وفى الحقيقة لم يكن (ماداتش (Madach) بدعا بين المؤلفين من شعراء وغير شعراء ، ممن استفادوا من التوراة والانجيل . فالتوراة كانت دائما من أهل مصادر الفكر قديما وحديثا ، اذ أن التأثير التوراتى لم يقتصر على نتاج الأدب

العلوم المجرية ، وما رشحه لهذا المنصب البارز والخطير الا الاستقبال المنقطع النظير لمسرحيته من قبل القراء والنقاد على حد سواء . وكان هذا آخر المناصب التى صعدهما (ايمرى ماداتش) طوال حياته ، التى لم تتجاوز واحدا وأربعين عاما ، التى استغل سنواتها القصار ، ومع مرضه الشديد ، استغلال الانسان الموهوب الذى جعل العمر القصير عمرا متصلا ، وباقيها ، جيلا اثر جيل .

موضوع المسرحية التى نحن بصدد الحديث عنها . هو تضال الانسان فى شتى بقاع الأرض ومحاولاته الدائبة للبحث عن السعادة ، والحياة الطيبة ، وبذل كل ما فى وسعه للتوفيق بين خارجه وداخله ، مشدودا الى الخير مرة ، والى الشر مرة ، قاسيا مع نفسه ومع أخيه الانسان حينما ، وحينما عطوفا رقيقا . ويظل على هذه الحالة منذ طرد من الفردوس الأعلى اثر عصيانه لأمر خالقه ، الى أن يصل بعد طول مطاف الى حقيقة ثابتة ، وهى الاعتراف بقصر قدراته وعجزه . وأن لا نجاة من حيرته وتخطئه الا بعودته الى الحظيرة الالهية ، وسؤال الاله العون وجلال الطمأنينة - ويحيى هذا العون من القدرة الالهية التى حولت بذرة آدم فى رحم حواء الى جنين يبشر باستمرارية الحياة .

هذا هو الموضوع الذى تشمله المسرحية وكما هو واضح وليس بموضوع جديد اذا اقتصرنا نظرتنا على مدخل المسرحية ، أو مشهدها الأول ، فهو مستمد من التوراة فى سفر التكوين (١٧) كما أن هناك أيضا تأثيرات واضحة لسفر أيوب ، فيما نتحدث به التوراة حول ارادة الله لاختبار عبده أيوب ، وامتحان قدراته فى مجاهدة النفس ، حينما يعطى الله الاذن للشيطان بمحاولة اغوائه ، وصرفه عن جادة السبيل . ومثلما فعل الشيطان مع أيوب حاول الشيطان [لوسيفر] فى تراجيديا ماداتش ، نفس محاولة الاغواء مع آدم . وكما اتخذ الشيطان من زوجة أيوب مساعدا له فى تنفيذ هدفه اتخذ (لوسيفر) فى التراجيديا ، حواء زوجة آدم ، وسيلية فى اغواء آدم ، واغرائه بالمصيان ، ودفعه

(يانوش آرانى Janos Arany)
 حينما عرض عليه ماداتش مسرحيته بعد أن أتمها ،
 فأهمل مواصلة القراءة بها ، بعد ما تصفح
 مشهدها الأول والثاني فلما منه انها عمل يقلد
 (فاوست) ، ثم يعود بعد ذلك لتكملة قراءتها
 فيكتشف انه أمام شاعر ومفكر وحكيم ، له من
 الأصالة ما يجعله يقف شامخا مع من سبقوه :
 جوته ، أو غيره فرق بين هذا الشك الذى انتهى
 باليقين ، وبين الاتهام الخطير لسرقة عمل بأكمله .

وعو ما قرره وأثبتته بأدلة دامغة الناقد المشير
 (برتون راسكو) (Burton Rascoe)
 فى كتابه The Great Writers of the world
 (٤) Titans of Literature
 عمالقة الادب (٢) ، بعد قراءته للفردوس المفقود
 ملتون يقول : (٢٠) « لقد اتضح وجه الحق
 لكثير من العلماء فى أن «الفردوس المفقود» هو
 واحدة من أسخف الآثار المتحلة فى تاريخ الادب
 .. بعد ظل أمرا معروفا مدى سنين طويلة أنها
 منظومة مقبلة ، أو قطعة فسيفساء محتلفة ادلوان
 سطا فيها ناظمها على اسكيلوس ، ووفيسد ،
 وهاسينيوس .. وغيرهم ، ولكن الذى ظل
 مجهولا هو أن ملتن قد سرق موضوع (الفردوس
 المفقود) بحذائره من اديب ايطالى غير مشهور
 كان معاصرا لملتن » ..

واسم هذا المؤلف الايطالى (سبالاندر)
 ومسرحيته المسروقة هي (آدمو كاتو) وموضوعها
 تدمير الكون ، بسبب معصية آدم ، وهو نفس
 موضوع فردوس ملتون المفقود .

وهذا الهجوم الذى تأسس على اتهام صريح
 لا يقارن بمثل ما قام على شك ، ثم ما لبث أن
 انهار الشك وبقي ماداتش من عمالقة الفن الدرامى
 فى عصره .

وتوخيا للصدق يجب أن نذكر بأن أكثر
 الاعمال السابقة على تراجيديا ماداتش مشابهة
 لها هي مسرحية (فاوست) جوته ، وربما
 مرجع ذلك لاتحادها فى معالجة موقف التحدى

فى العهد السابقة بل نستطيع رؤيته ونحسه
 فى كل عطاء الكتاب فى عصرنا الحديث أو أغلبه
 وإن اختلفت نوعية التأثير ثم ان التشابه أو
 الصدى التوراتى فى تراجيديا ماداتش ، هو
 تشابه من حيث ظاهر الفكرة ، من حيث مجمل
 الصورة ، وليس تفصيلا تناقلته مشاهد المسرحية
 فى كل غاية ومقصد ..

وإذا تركنا تأثيرات التوراة التى قلنا انها
 لم تظهر فقط فى شعر (ماداتش) بل شاركه

غيره فيها من قبل منذ عصر النهضة Renaissance
 فى أوروبا وبعده نجد أن هناك أعمالا أدبية ، فى
 هذا المضمار ، قد سبقت تراجيديا الانسان لكتاب
 طافت شهرتهم كل أنحاء العالم مثل مسرحيته
 نابيل Cain للشاعر الانجليزى اللورد بيرون ،
 وفاوست للشاعر الألماني العظيم جوته ، والفردوس
 المفقود (Paradise lost) للشاعر
 جون ملتون . ومما لا شك فيه أن لهذه الاعمال

تأثيرات من قريب أو بعيد على الشاعر المجرى
 ماداتش ويمكن القول ان هناك وجه شبه من ناحيه
 الموضوع - وليست المعالجة - بين تراجيديا
 الانسان والاعمال الأوروبية السابقة لها والتى
 ظهرت الى الوجود خلال ثلاثة قرون متتايمة
 منذ القرن السابع عشر .. ومهما قيل أن لهذه
 تأثير على ذاك فتبقى حقيقة عامة وهى أن المصدر
 أو المنبع الأول المستقى منه عند كل هؤلاء هو
 التوراه ، ثم اتضحت شخصية كل مؤلف فى
 كتابته تحملها مضامينه وشاعرته والتفصيلات
 التى احتواها سياق المسرحية العام .. وإن
 وجدنا - على سبيل المثال - اسم الشيطان فى
 تراجيديا (اميرى ماداتش) هو الموجود فى
 قابيل بيرون ، وكذلك فى الكوميديا الالهية (٢١)
 لدانتى (لوسيفر) ، فالمعالجة تختلف ، والدروب
 متشعبة ، والرؤية خاصة الى حد بعيد ، حينما
 يعرض الكاتب فكرته حول تضارب المتناقضات
 وما يسفر عنها .

لكننا اذا وجدنا من بين هؤلاء الشعراء من
 هوجم هجوما عنيفا من كبار النقاد ، فلن نرى
 مثل ذلك الهجوم على ماداتش . فارق كبير بين
 بين شك الناقد المجرى الكبير والمعاصر لماداتش

عن فرسفة

واجعنها تقدم لى ثبرا فى أيام انقصاب .

حواء : انى ابنى عريشة ظليله كالاولى

اللى كانت فى الفردوس البهيج ، حيث

اننى سوف اعيد ، مسرات عدن المفتقدة

لوسيفر : آه ما أعظم هذه اوشيا .

اللى تتحدثان عنها ، المائلة ، والملكية

الخاصة

هاتان ستكونان العنبلتين اللتين

ستحركان الدنيا ،

وكل عجلة سير ، وكل ويل معوق

سيولدان منهما . قوتان متلازمان ،

ستمهوان نموا لا انقطاع لى ان تقوم

الشعوب وتنشأ الصناعة والتجارة .

والدان لكل الاشياء العظيمة والنبيلة ،

والدان سيلتهدا تسليهدا .

وبهذه البداية ، تبدأ رحلة الحلم المزعج والمتنع

لآدم فى شقى البلدان فى الشرق أو الغرب ، وفى

مختلف العصور والحقب . أولا مصر ، وبعدما

أتينا ، روما ، بيزنطة ، براغ ، باريس ؛ لندن

ثم أحد المجتمعات العلمية اللا دينية ؛ وينقلنا

بعد ذلك الى الفضاء ، فعالم النلوج ، ويعود

فى نهاية المطاف مرة أخرى فى المشهد الخامس

عشر الى حيث كان فى المشهد الثالث قبل بداية

الحلم .

لقد عالج ماداش الحدث ، فى تراجييديا

الانسان « بوعى شديد ، مركزا باهتمام بارع

على وحدة الفكرة الأساسية بها ، متجنبيا ادخال

شخصية لا تكون ضرورية لميكانيزم حركتها

وتطورها ، فكل شىء بها موجه نحو الهدف

المقصود ، فى بساطة ؛ وعدم مغالاة ، مراعي

بذكاء متطلبات الصنف الدرامى الأسفى ، أعنى

المأساة (٢٤) أو التراجييديا .

ففى أثناء هذا الحلم المزعج يصحب (لوسيفر)

آدم مطلعا اياه على ما تخفيه الأزمنة القادمة

الذى يقفه ابليس من ربه معالجة فكرية شديدة
التأثر بسفر أيوب ، وربما كذلك لاشتراكهما
فى اتباع المنهج الهيجلى ، أو التفكير الهيجلى فى
فلسفته المعروفة .

وقبل الحديث عن المنهج والحظ الذى اتبعه
ماداش فى مسرحيته سواء من الناحية الفنية
أو الفلسفية أرى أنه من الأفضل تقديم عرض
موجز للبناء الشكلى لهذا العمل المسرحى الكبير
الذى قدم لنا مؤلفه من خلال شخصية عذبتها
الشك ، بقدر ما اراحها وطمانها اليقين .

بعد المشهدين الأولين الذين دارت أحداثهما
فى السماء ، ثم الفردوس ، وهى كما قلنا
أقرب المشاهد الى النص التوراتى تتشكل فكرة
ماداش وتطرح خلال ثلاثة عشر مشهدا حول
نطور الانسانية ، ومسيرتها التى تتأرجح ما
بين الظن واليقين ، بين الرضى والقبول .
وتواصل الصراع فيها من قبل الضدين : الخير
الذى تمثله طبيعة الانسان وجبلته البكر ، والشر
الذى يمثله الشيطان بقصد الهينة على تصرفات
الانسان ، واستحواذه عن طريقها .

أول ما نلتقى بحيرة الانسان على أوجبة الأرض
فى المشهد الثالث ، بعد (٢٣) طرد آدم وحواء من
الفردوس ، تلك الحيرة التى تستشف من حوار
آدم وحواء ولوسيفر ، برغبة الانسان الأولى منذ
لحظة وجوده على الأرض ، وهى رغبة التملك ،
محاولة الاكتشاف والتطلع للمعرفة الذاتية .
الغرور . الا أن ما يركز عليه المؤلف هو
الرغبة الأولى ، منطلق العناء الأدمى الذى شاهده
آدم أثناء حلم طويل عاشه مع مستقبل أبنائه ،
بعد أن قرأ عليه لوسيفر « تعويذة الغفوة » ،
ففى هذا المشهد تدور الأحداث أمام كوخ بسيط
يبنى آدم أوتاده ، فى حين تقوم حواء ببناء
عريشة صغيرة ، تظهر أولى رغبات الانسان :

آدم : هذا المكان مكانى . عوضا عن العالم

الكبير ستكون هذه البقعة وطنى وملكى

الخاص .

اننى احبها من تجوال الوحوش الباحثة

لنسله من مأسى ومحن ، وحروب ، ومظالم ، وما يتعرض له من ضغوط ، ومؤثرات تجرفه الى دروب الاحاد ، ثم ما يختفى أيضا فى نفوس البشر من جيروت ، وسخط ، وغضب . وبالرغم من محاولات آدم العديدة للكشف عن قبح من رحمة قلب الظلم ذاته كما أن ذلك لم يعده من رحلة الحلم هذه الا بالياس والقنوط ، لدرجة يقدم معها على الانتحار . لكن اعترافه بجريوته تجاه خالقه يكون بمثابة فتحة الفریق ، اذ يبعث اليه الخالق بمن يأخذ بيده . الزوجة حواء ، التى ليست فى هذا العمل الدرامى ثوبين ، أو قدمت صورتين متناقضتين تماما كأدم ، كصدى للحياة القائمة على تنازع الضدين .

فمن الصورة الاولى مثلت الأخذ والانانية ، وفى الثانية كانت العطاء والاثرة . فهى التى سلبت آدم الفردوس الدائم بتحريضه على عسيان خالقه . وهى التى وهبته الحياة وأبقته فى ذريته اذ بطالعنا المشهد الأخير فى نهايته بذلك الديالوج الرومانتيكى الذى يفيض كل حرف من كلماته بالشاعرية شأنه فى ذلك شأن أغلب المشاهد التى تنعكس عليها معاناة الشاعر الشخصية ، وتجابه الذاتية المخزونة التى طالما بعثها على السنة أشخاصه ، سيما فى حوار مع حواء .

تقول حواء حينما تشاهد آدم متوجهها الى الهاوية ليلقى بنفسه فيها منهيا عناءه ومكابدته :
حواء : لماذا تهرب وتتركنى ؟

لقد كان عنائك الأخير لى باردا جدا ، وأدى الآن فى وجهك علامات الهم والغضب

اننى مرتعبة منك يا آدم ..

آدم : (يزداد اقترابا من الهاوية)

لماذا تتبعيننى ؟

ولماذا تلاحقين كل خطواتى ؟

ان الرجل سيد الأرض ، لديه امور

اهم

من أن تصرفه الى الحمول والمغازلة

ولكن قلب المرأة لا يدرك هذا ،

فما المرأة الا قيد فى قلمي الرجل (٢٥)

ثم يواصل كلامه (بلطف) :

لماذا لم تسكنى للثوم مرة أخرى :

فالتصحية التى يجب على بذلها على

الفور لاجل جيل الغد ستكون أثمن ..

وكثيرة المشقة .

حواء : لو أصغيت الى لرأيت أن الأمر أهون مما تظن ،

فمستقبل الجنس البشرى الذى ترتاب

فيه أصبح الآن مضمونا .

آدم : ماذا تقصدين ؟

حواء : لقد كنت اعرف أن وجهك سيتهل بشرا

لو هدمت بما عندى .. ،

تقدم .. اقترب ، اقترب منى

اننى أوشك أن أصبح اما لابنتا

وهنا يحس آدم بالطمأنينة ، ويخس ساجدا لربه الذى منحه البقاء من جديد ، معترفا بقدرته الالهية على تحويل حياة الانسان حسب مشيئته فلا خير بقدرته ولا منجاة بسواه . ويعود الى حالة اليقين التى افتقدتها من قبل حينما تسره يقول :

آدم : لقد انتصرت على يا الهى ! سوف أعيش ؟

ان نضال من دونك ، أو ضدك ، كله

عبث !

فأرفعنى أو فأخفضنى كما تريد ..

فاننى افتح لك صدرى مستسلما (٢٦)

هنا يتدخل [لوسيفر] الذى شعر بعودة النور الى قلب آدم ، مواصلا آخر محاولاته لتشكيك آدم وحواء ، تلك المحاولات التى تبوء بالفشل أيضا امام العناية الالهية ، التى تسير الكون بكل من فيه وما فيه ، كما تود وترغب ، وفى حوار شاعرى قدير يكمل مادانتش هذا المشهد فيقول على السنة أبطاله :

لوسيفر : (مخاطبا آدم)

هل نسيت أينها البودة الحفرة

انك مدين بعظمتك لى ؟

آدم : عظمتك هذه أرفضها ،

فلم تكن سوى وهم باطل ! الآن عرفت
السلام !

لوسيفر : وانت أينها المرأة الحمقاء ، ما الذى
تباين به ؟

بالخطيئة حملت ابنك فى الفردوس
وسوف يحبل معه الخطيئة والألم
الى الأرض .

حواء : اذا شئت ارادة الله فسيولد لنا ابن آخر
فى وسط العناء ، وسيغسل الخطيئة
والألم معا ويأتى بالمودة الى هذا العالم !

لوسيفر : (يركل آدم بقدمه)

أيها العبد ! أتجرؤ أن تتمرد على
قم عن الأرض أيها الحيوان التافه !

لكن صوت الله يأتى دافئاً عطوفاً مشجعاً لآدم
ومطمئناً .

— انهض يا آدم ولا تعرف المذلة أبداً الآن
فها أنت ترى اننى قد شملتك بنعمتى من

جديد ..

وفى هذا البناء الدرامى المحكم قدم لنا
(ماداتش Madach) نفسه فكراً ومعتداً
وفلسفة فكلما تبتع من روح مؤمنة
بالحائق .. إيماناً عميقاً لا يدخله شك ..
وحتى فيما عرضه من جدل حول الوجود
إلهى والقدرة الإلهية ، انما كان هدفه منه
الوصول الى اثبات أن كل ما على الكون مسير فى
تصرفاته ، حتى اختياره تبع من الجبر ، اذ انه
مجبر فى اختياره من قبل الله :

المجد والتعظيم لله الى الأبد
فلتسبح الأرض والسما

جلال من أوجد الوجود بأسره

وكل مصائر المخلوقات رهن مشيئته .
وهو منتهى كل عظمة وغبطة ومعرفة
وظله العظيم مبسوط فوقنا . (٢٨)

أقول : كل هذه الأفكار التى ساقها الشاعر
تجعلنى أضع هذه المسرحية فى إطار الأدب الدينى
المجرى ، اذ صبح هذا التعبير .. فهى أساساً ،
كما أثبت من قبل ! تقوم على فكرة تضارع الخير والشر
العقل والشعور ، العلم المادى والروحانية
الإنسانية . وتنتهى بانتصار الأفضل ، وعو
الخير .

هذا النوع الدراماتيكى الذى طرقه ماداتش ،
وجزته من قبله على سبيل المثال ، يتناول ما يمكن
تسميته بالمشاكل العامة ، أو يناقش إجابات
الأسئلة الكبرى والشاملة للإنسانية ، وقد
اتبع فلسفة التاريخ فى معالجة قضية الكون
فى مسرحيته . كما يتضح التفكير الهيجلى
(الديالكتيك الهيجلى - Dialectic) فيما
يليه القارئ من مسار التراجيديا ، ومن وجود
ما يعرف بالقضية ، والتركيب بينهما .

ومن المنطلق الهيجلى نجد ماداتش يقدم لنا
فى بداية المسرحية انساناً حراً واحداً ، هو
فرعون .. وتأتى أثينا حيث حرية الشعب
ثم يأخذنا الى روما ، أى من القضية (حرية
فرد واحد) الى النقيض لـ (حرية الشعب) الى
التركيب بينهما (قيصر والشعب)

ومن روما يبدأ ماداتش بحثه عن حدود الحرية
وعن ماهيتها ، عن وجودها الكامل ، أو شبه
الكامل .

ففى باريس تاكل الحرية نفسها عن طريق
القتل والمذابح ، ويعرض لنا بعد ذلك مأساة
الليبرالية الاقتصادية فى لندن ، وكيف تسى

الى حياة الانسان . وفي نهاية المطاف بعد انطلاقه من التفكير الهيجل ، من حيث البحث عن الحرية ، يصل الى عدم وجود تلك الحرية المنشودة ، وان الانسان مسير في جميع شئونه وليس مخيرا .

وربما يرجع تفسير ذلك الى أن (هيجل) ابن عصر التفاؤل في فترة ازدهار البرجوازية (Bourgeoisie) في القرن الثامن عشر .

اما ماداتش فهو ابن عصر يجوز أن نطلق عليه عصر اليأس فقد رأى بعينه فقدان الأمل في نهاية البرجوازية المزدهرة ، بالإضافة الى ما انعكس عليه معادل بالتورة المجرية من اخفاق ... كل ذلك اصابه بنوع من الخوف وعدم الثقة في قدرة الانسان على تأكيد ذاته ، من خلال المجتمع وظروفه ، اذا كان المجتمع نفسه لا يستطيع الديمومة والثبات على وجه ترقيته طبقاته .

وكل هذا تمثلته بنية المسرحية (الفردية والجماعية) (Individualism and Collectivism) وما نتج عن هذا التطابق (Antithesis)

من تصارع دائم طوال المشاهد ، يترجم عن متناقضات العصر على السنة ثلاثة اشخاص احدهما يمثل المثالية وهو (آدم) ، وثانيهما يمثل الحقيقة المادية وهو : الشيطان (لوسيفر) وثالثهما رمز الخصوبة والحياة وهي : (حواء) ، فاذا قلنا حول تلك البنية : أن مصر (الفردية) رأينا (الجماعية) وروما (الفردية) وبيزنطة (الجماعية) ولندن (الفردية) وباريس (الجماعية) ، نقول أيضا في الجانب الآخر الذي يمكن تسميته بالشرح العرضي للمسرحية : ان آدم وهو (العنصر الروحاني) يقوم بمقام الطريحة ، والشيطان لوسيفر وهو (الرمز أو العنصر المادي) يقوم بمقام البقيض أما حواء فهي الجمع ما بين الاثنين ، اذ يقول صوت الخالق في هذا المشهد مخاطبا آدم :

في وسط ضجيج الحياة ، فان لهذه المرأة روحا انقى

واستلم من الأنانية ، فستسبغها هي

ويتحول في قلبها الى غناء والخان . (٣١)

ان لديها هيتين ، وستقف مدى الحياة الى جانبك

في حزنك وسعادتك ،

وستبتسم لك وتمنحك العزم

تلك هي مسرحية شاعر المجر العبقري ماداتش Imre Madach والتي كانت نتاج ثقافة ومعاناة في آن ، اذ أن حياته الأسرية وعلاقته العاطفية تجلت واضحة في كثير من المشاهد التي وقف فيها موقف الناصح المتعالي مع حواء ولكنه في قرارة نفسه يعشقها ، ويؤكد ، ويصدق على ما جاء به غيره ، في هذا الموضوع من أن المرأة هي العطاء والحب ، وهي الأمة ، والوطن ، والأرض الحبيبة بالخير دائما لا غنى لرجل عن هذه الأشياء .

والحديث عن قيمة هذه المسرحية - التي تعرض هذه الأيام في بودابست ، ويقدمها أشهر فنانو المجر (Gati OszKar جاتي أوسكار) في دور آدم ، و (Dunai Tamas دوناي تاماش) في دور لوسيفر ، (بينزاي لونا Benczellona) في دور حواء كثير وكثير في الأدب المجري والأدب العالمي ، وهي ليست العمل الوحيد للارتش) لكنها العمل الذي قامت عليه شهرته ككاتب عظيم ، فيلسوف شاعر ، وأكبر رواد الحركة المسرحية المجرية الذي أعطى هذا الفن الخالد لوطنه ، وأعطاه الوطن الخلود أيضا .

مسرح ماداتش في قلب العاصمة المجري

عظمة الفنان والوطن على حد سواء

بودابست : محمد أبو دومة

اما اذا كان صوت السماء غير مسموع

A History of Hungary.. Edited by ERVIN PAMLENYI Coruraa Press, B P, 197. (١)

Baroque أسلوب فني له مميزات الخاصة التي تنسجم بفرابة الإنشغال في الفن والاعراق في الزخرفة وتقليدها وكذا دخلها وقد ساد هذا الفن في القرن السابع عشر على وجه الخصوص

Magyar Irodalom, Ruzsinyak Marta, (N.E.I) Budapest 1978 (٢)

الادب المجري - تأليف مارثا روسينياك ، العهد التحضيري العالي - بودابست ١٩٧٨

Magyar Irodalom, Ruzsinyak Marta (N.E.I) Budapest, 1978 (٤)

أ - قصائده مختارة - تأليف شانديور ياقوفى صافهاشتمرا وقدم لها : فوزى العنتيل - منشورات - المركز العلمي والثقافي المجري - مطابع روز اليوسف - القاهرة .

ب - الحب والحرية - مختارات من الشعر المجري - ترجمة المستشرق المجري اشتيفان فودور - صاغ اشعارها نظما فوزى العنتيل - دار الكاتب العربي للطباعة والنشر - القاهرة

Magyar Irodalom, Ruzsinyak Marta (N.E.I) Budapest 1978 (٥)

الادب المجري - مارثا روسينياك العهد التحضيري العالي بودابست ١٩٧٨

A Magyar Irodalom Fejlesztéstörténete, Dr. Harvath János. Akadémiai (٦)

Kiadó, Budapest 1978.

(تاريخ تطور الادب المجري ، تأليف الدكتور يانوش هورفات ، منشورات الأكاديمية ، بودابست ١٩٧٨)

Magyar Irodalomtörténet, Szerb Antal, hetedik kiado Budapest, 1982. (٧)

تاريخ الادب المجري تأليف أنتال سرب ، الطبعة السابعة بودابست ١٩٨٢ م

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

A History of Hungary by Ervin Pamlényi, Corvina Press, Budapest, (٨)

1973. — (Chapter II, p. 101-109).

Magyar Mondák, Lengyel Dénes, Budapest 1975. (٩)

أقاويل ، مأثورات مجرية تأليف لانجل دنش - بودابست ١٩٧٥

Bank Ban, Katona Jozef, Budapest, (١٠)

بانك بان تأليف جوزيف كاتونا ، بودابست

A Magyar Irodalom Fejlesztéstörténete, Dr. Horvath Janos, Akadémiai (١١)

Kiadó, Budapest 1978.

(تاريخ تطور الادب المجري تأليف الدكتور يانوش هورفات ، منشورات الأكاديمية ، بودابست ١٩٧٨)

(١٢) مقدمة في فقه اللغة العربية تأليف الدكتور لويس عوض ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة : ١٩٨٠ .
الفصل الخامس (ص ١٤٩ وما بعدها)

(١٣) المجموعة المعروفة باللغات الـ Finn-ugor عرفت منذ الألف الثالث قبل الميلاد ثم انقسمت الى مجموعتين الـ Ugor ثم الـ finn ومن الـ Ugor كان أساس اللغة المجرية والتي لم يبدأ التعامل بها بشكل ثابت الا بعد استيطان المجرين بالمجر التاريخ عام ٨٩٦ م .

(١٤) مأساة الانسان. تأليف إيمري ساواثش ترجمة عيسى الناعوري ، منشورات عديبات ، بيروت : ١٩٦٩ .

(١٥) مذهب مادانتس هو المذهب الكاثوليكي .

A Magyar Irodalom Fejlesztortene

(١٦) تاريخ تطور الادب المجري . . .

Hort thjanas, Budapest 1978.

تأليف الدكتور يانوش هورفات بودابست ١٩٧٨

(١٧) راجع الكتاب المنسق : العهد القديم (التوراة) ، سفر أيوب (الترجمة العربية) .

(١٨) الترجمة العربية للنص المجري - مأساة الانسان - عيسى الناعوري عويدات بيروت ١٩٦٩ .

(١٩) الاصل المجري للمسرحية والترجمة العربية لها .

Az Ember Tragédiája, Madách Imre, Szépirodalmi Könyvkiado, Budapest, 1982.

(٢٠) تراجميديا الانسان ، تأليف ايمري مادانتس ، منشورات روالع الكتب الادبية ، بودابست ١٩٨٢ .

(٢١) راجع ترجمة الكوميديا الالهية (ترجمة) الاستاذ الدكتور حسن عثمان نشر دار الحارة القاهرة (الجزء الاول من

الكوميديا) .

(٢٢) « عمالقة الادب » تأليف برونو راسكو ترجمة ومراجعة ديدنى خشبة واحمد قاسم جودة ، روز اليوسف

١٩٦١ الألف كتاب رقم ٢٢٦ (الجزء الثاني من كتاب عمالقة الادب) .

(٢٣) المسرحية النص المجري - والنص العربي المنقول عن الترجمة الانجليزية .

(٢٤) أنظر : مقال : تقسيم الادب الى أنواع وأقسام تأليف دكتور جميل نصيف النكري

في مجلة الثقافة الأجنبية . وزارة الثقافة والاعلام ، دارالناشط . بغداد العدد ١ لسنة ١٩٨٠ .

(٢٥) تراجميديا الانسان النص المجري ومقارنة بالترجمة العربية (مع بعض التعديل الطفيف) .

(٢٦) النص المجري والترجمة العربية للمسرحية .

(٢٧) النص العربي للمسرحية - ترجمة عيسى الناعوري

(٢٨) الترجمة العربية للمسرحية . عيسى الناعوري

A Magyar Irodalom Története, Szerkesztette Klaniczay Tibor, 1983. (٢٩)

Irtá Nemeskürty Istvan és masok, Kossuth Könyvkiado, Budapest, 1983.

تاريخ الادب المجري تجميع ثيودر كلانسي تأليف اشتفان نيمسكورتى وآخرون ، كوشوت للنشر بودابست ١٩٨٣

(٣٠) تاريخ تطور الادب المجري تأليف دكتور يانوش هورفات (سبق التنويه عنه في عامش الصفحات السابقة

(٣١) النص المجري للمسرحية مع الترجمة العربية لها .

عبارة مكتوبة بالأحمر

□ انور عبد اللطيف □

صوت الأقدام على الرصيف • يتلاشى
ينطلق صوت القطار مندداً ويندفع الجرار •
تنجر بذيله العربات في بطء • يزق بأعلى
ما فيه من نفس ، كالثور يتسلع تحت بطنه
المعروف بالزيت والشحم أطنانا من الحجارة •
والزلط ، ومصاصات القصب ، والورق ؟
ورؤوس المسامير الحديدية المدكوكة في كتل
الحشب ، والحيوانات الميتة • يدس أنفه بين
القضبان ، ويزق • يتلع طنينه كل الأصوات
صغيره ، وصدى صغيره ، يدوى في مؤخرة
جسمتي ألف فكرة مجنونة تهيج في رأسي • تسقط
فكرة في مخي • أنفذها في الحال • أطل برأسي
من نافذة القطار • بدت الأرض خطوطاً متوازية
منقطعة • أحاول عدداً • أفضل من أول محاولة •
تحترق الفكرة • تسقط من سرب الأفكار المجنونة
فكرة أخرى • كم مسامراً • حدادي • كم كتلة
خشب • أحاول • وأجاهد مرة • مرات •
أفضل مرة • مرات • الهواء المندفع كالسهام
يشرح وجهي • أسحب رأسي • أدس نظراتي في
جريدة كانت ، بالصدفة ، مطوية في يدي •
« شق القرائن للباحثين عن حلم اسمه
الزواج » •

« أدفع » • • • خمسة آلاف جنيه • •
- خمس تلاف جنيه !!
« والباقي عند التشطيب » • •
« أقرب فرصة للكسب السريع » •
« اكتب في بنك • • »
« أريد عربساً »
لا يهم المؤهل ؟
- شقة • •
شقة ؟ !
« العروس مستعدة للسفر إلى أي مكان » •
« أريد عروساً »
• • شقة ؟ !
« لا يهم الأسرة » • •
« انريس مؤهل عالي » • •
« يتزوج سيدة في عمر جدته • • لديها
شقة » • •
- يتزوج شقة !!
« أين تقضي هذا المساء » • •
« الراقصة » • •
« بأولوية الحجز »
« الفيلم الذي يعبر عن ارادة الجماهير » • •
« هجوم الثعالب » • •
« السيد الوزير يفتح »

« ثلاثة عشر مليون جنيه من صندوق المعونة
لمصر »

« مجلس الشعب يوافق بالإجماع » ..

« أول مطعم وبار عالم » ..

« ذبحت على الطريقة الإسلامية » ..

« عامل يذبح والدته لأنها لم تقدم له سوى
القول طوال عشرين يوما » ..

« تقفز علامة استفهام ضخمة ، تغطي كل الحروف »
« القضية التي تؤرق ربات البيوت في مصر »
« مأكينات لتقطيع الشيبس »

« فول أوتوماتيك » ..

« طالب جامعي يفشل في الانتحار » ..

« قفز خلفه أحد المواطنين » ..

« أم تقتل طفلها الوحيد » ..

« انهيار عمارة جديدة » ..

« مصرع ثلاثين بينهم عشرة أطفال » ..

« الملك أبلغ السكان قبلها بأثني عشر يوما »

« من لم يمت بالسم .. مات بغيره » ..

« بائع كشرى يرسل خطابا الى الله » ..

« تتأبني الرغبة في الضحك » تذب وسط

طنين ألف قطار في رأسي • يترنح القطار المندفع
ويتمايل • تترنح عشرات الرؤوس الساقطة على
الصدور ، وتمايل • أحاول أن أتجمد كالقعد •
أفشل • تترنح • تمايل كالمساويل • يصطدم
رأسي برأس مكسور بجواري • يفتح عيني
بصعوبة • يطبقها مرة أخرى • تتعلق نظراتي
بسقف القطار •

لبشة قصب • قصص تين شوكي • جندي
يتمطي فوق الرف • حذاءه الغليظ نقطة تلمس
يمتد إليها شعاع الشمس من ثقب في شباك
القطار • نظراتي تهتز • النقطة تهتز • ينقطع
ألشعاع • تختفي النقطة التي كانت تلمس •
تسقط نظراتي •

هيكل عظمي لطفل يرتدى في صدر أمه • يخرج
من حلقة صوت ناشف ومبحوح يشبه البكاء
يفتش في الندى الساقط في ذبول •

طفلة تنشب بجلباب أمها الأسود ، وترفع
عينيه اللامعتين وتسال :

— أم .. أم .. أبويا مرجعش معانا ليه .. أم
.. هو ها يفضل عندهم لحد أمتي ؟

الأم تنظر إليها في ألم • ولا تجيب • وترفع
رأسها الى السقف •

لم يشدني سقف القطار المغبر • سقطت
نظراتي بجوار كفى • برواز زجاجي صغير •
عبارة مكتوبة بالأحمر :

« عند الخطر اكسر الزجاج » • وشد الساق
الى أسفل • يتوقف القطار فورا •

أحلق بعمق في العبارة • أقلب فيها
نظراتي :

« عند الخطر اكسر الزجاج » • « وشد
الساق الى أسفل » ..

— يتوقف القطار فورا !!

تسقط الفكرة كقطرة الندى البارد في قاع
رأسي • أشعر بها تتوهج • أضغطها بين فكي فمي
أحاول ابتلاعها • تتولد عنها آلاف الأفكار المجنونة
تندفع الى مخي • يندفع تيار من الدم الساخن الى
أطرافي • تندفع أصابعي • مرتعشة البرواز
يهشم • يبدو الساق أمامي • يتدل • يتمايل
يترنح • يتقدم نحوي • يعترض طريقي • يخرج
لسانه الأسود ، المروق بالشحم • يحك
أصبعه في أنفه •

القطار الجيروت يتطلق كالصاروخ • تنطلق
جحافل كبريائي في سجنها أمد يدي • أجبر
الساق الى أسفل •

القاهرة : أنور عبد اللطيف

أضواء الظل

دقات يديه على الباب .. يحمله رفاق ليلته ..
تتخبط كلماته وذراعا .. يتمدد جثة هامدة
حتى اليوم التالي .. قمت الى النافذة أغلقها .

وليلة كالسابقة .. تناثر النجوم كحبات
اللؤلؤ .. وتكاثر فوق ارتفاع النافذة .. أيضا
طاردا الحر فاتجها الى النافذة .. اقتعدت القطة
المساحة الخشبية الأنيقة منها .. انسكب الضوء
فافترش الغناء .. ملأناه بظلنا .. هرعت القطة
من هداتها عندما يبعث القط لها بمواءاته .. تبدأ
حادثة ثم تتصاعد .. تعلو .. ثم يأتيها صوته
كصرخ من واد بعيد .. أيضا تسرى يدها في
شعري .. تجرى القطة .. تتمسح بالباب ..
يرتفع ذيلها .. يدور الهمس .. أجسرى الى
الحجرة .. أفتح حافظتي وأتى له بالنقود ..
يخرج منتشيا .. أوصيته أن يأتيني مبكرا سار
الى الباب تسبقه القطة .. أغلقت الباب
وأبقيتها .

في الليل عندما أمعنت السماء في ظلمتها
.. سقطت حبات اللؤلؤ من فوق ارتفاع النافذة
.. تتسع الجدران وتضيق ثم تتسع .. يهبط
السقف ويعلو ثم يهبط .. يفتر الضوء ثم يقوى
ثم يفتر .. ترسم الدوائر صغيرة على السقف
والجدران ثم تتسع وتتلأشى .. تجري القطة ..
تتشمم مواء القط .. أتكوم في أحد المقاعد
.. أسمع السكون حولي .. يتصدع صرحه

في الليل عندما طاردنا الحر .. اتجها الى
النافذة .. انسكب الضوء فافترش الغناء الواسع
أمام النافذة .. قفزت القطة الصغيرة تقتعدها
.. ركض ظلنا .. عائق الضوء ، يتحرك كما
نتحرك ، يبدأ كما نبدأ .. والقطة قابعة في
استكانة .

بعيني راح يطارحنى غراما أتوق اليه ..
تداعبنى يدها وكلماته .. سرت يده الى خصلات
شعري ، تلويها الى أعلى .. همس رقيق في أذني
.. سرى خدر لذبي في نفسي .. ركضت الى
الحجرة ؛ أفتح حافظتي وأتى له بالنقود .

بعد استكانة .. قفزت القطة عندما سمعت
مواء القط القابع لها فيما وراء الباب .. خرج
الى الرفاق .. تسبقه القطة .. أغلقت الباب
وحملت القطة .. في الليل .. تمسدت
مساحاته في النافذة والحجرة .. وتمدد الجليد
في الزوايا والأركان .. تتسع الجدران وتضيق
.. يفتر الضوء ويقوى .. يرسم دوائر فوق
الجدران والسقف .. تبدأ الدائرة .. صغيرة
تتسع .. تفترش السقف والجدران .. ثم تتلاشى
وتبدأ أخريات .. يهبط السقف ويعلو .. تعلو
مواء القط القابع خلف الباب .. هرعت القطة
اليه .. تتشمم رائحته .. تعود الى .. تخربش
فراش المقاعد بأظفارها .

بعد منتصف الليل يأتيني ثملا .. تترنح

في أعدادنا القادمة



تقرأ قصصا لهؤلاء :

جميل عطية ابراهيم

سحر توفيق

عدلى فرج مصطفى

فؤاد قنديل

أمير سلامة

منى حلمي

محمد المنصور الشقحام

يوسف أبو ريه

حسنى سيد لبيب

وجيه عبد الهادى

فؤاد حجازى

•• ومسرحيات لهؤلاء :

•• عبد الغفار مكاوى

فتحي العشرى

□ نعمات البحري □

عندما تسكب القطعة اناما •• تاتى الى ••
تخربش فراش المقاعد باطافرها وأسنانها ••
أتصفح جريدة •• ثم أبدا قراءة رواية •• تجرى
القطعة الى المطبخ •• يأتينى صوت ارتطام أشياء
تسقط •• تجرى الى الباب ثانية •• تملو
مواد القط •• يأتينى به بعض رفاق ليلته ••
محبولا فوق الاكتاف •• يهذى بكلمات غير
مفهومة •• يتمدد فوق الفراش جثة عفنة حتى
اليوم التالى •• يمتد خطوى الى النافذة وأظلم
سامرة أسمع مواد قطتى ••

أيام كثيرة كهذه مرت •• وفى يوم عندما
انكسر الصباح فجأة وكان لايد من مصباح آخر
ضوؤه أقوى حتى لا يفتر ثم يقوى •• جرت القطعة
تقتعد النافذة •• ارتسم ظلانا فوق الفناء ••
وكلل ليلة •• وقف أمامى •• أرسلت عيناى
تريان الظل وقد بدا بسواد الليل الممتد بعيدا
عن النافذة •• تهرع القطعة •• تسرى يدها فى
شعرى •• تجرى الى الباب •• لم يسر الحذر
فى نفسى •• تشممت القطعة مواد القط •• لم
أركض خلف حافظة نقودى •• أرسل القط
بسواداته •• خرج غاضبا •• صفق الباب خلفه
•• أغلقته بالزلاج •• عدت أضىء كل مصابيح
البيت •• وأفتح كل النوافذ •• وأفتح الباب
للقطعة ••

القاهرة : نعمات البحري

الذكرى

□ عبد الرحمن عبد المولى □

أو قد نفسى
ويذكر بما كى أرى هذه اللحظة الخاسرة
وأضحك منى .. أقهقه حتى لينثر من شفقى
الرضا

وتنثر دوى الحياة
ومنى .. وأنثر دون عيونى مرقاً منكراً
على كل ليل أعود لعينيك
يا ناظرها : أنا هنا
ولا رد إلا البدى
وسوى هوة الذكرى الغائرة
نعم يا حبيب التذكر
نعم يا حبيب الجديد
نعم يا حبيبى الذى وجهه طائر
حط فى شرفة القلب ، ثم تولى إلى كهف
وقى البديء
نعم يا حبيبى .. أنا ورقة أفلتت من أصابعك
الطاهرات ...

وتهرب عينك من قبضة الذاكرة
أحاول جمع ملامح وجهك ..
شعرك ، ثغرك ، خديك ، لثغتك العائرة
أعود لهذا القوام الذى قد عبت ، وهذا
الجميل
وأرجع منه بكل التفاصيل إلا المخيا الذى
أحتفى فيه حتى الأبد
أعود كآدم - صفر اليدين - خلا هبة
علقت من ثرى الجنة العادرة
(لماذا تسوخ وجوه الحبيبات فى رمل
الذاكرة) ؟
وتبقى القلود - أزاهر - دون رقاب ..
ودون كثوس الشدا الفائرة
وأضحك منى ، لماذا تركتك ؟ يا ربما كان
من أجل سطرين كنت ..
قرأتهما فى كتاب ، ويا ربما كان من أجل
بيت من الشعر

في أعدادنا القادمة

□□□□□□□□□□□□□□
■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■

تقرأ شعرا لهؤلاء :

شكري محمد عياد

فاروق شوشة

محمد فهمي سند

محمد علي الفقي

ناجي عبد اللطيف

عبد الله الصيخان

فوزي صالح

علي منصور

محمد عادل سليمان

وحيد المنطاوي

ابراهيم رضوان

عبد السلام مصباح

محمد رضا فريد

محمد السيد اسماعيل

ماجدة بركة

- مساء - وطارت إلى حيث أنت تريد

نعم يا حبيبي البعيد

ولكنني لا أطيق افتقارك يا وجهها مرتين ...

فأفقد لثمك يا وجهها مرتين ...

وأفقد عمري يا وجهها مرتين ...

وأفقد كل القديم وكل الجديد

نعم يا حبيبي البعيد

أيا وجهها يا قصيدة شعر عصية

تاوب بصدري .. تغيب .. تؤوب ..

تغيب

أيا وجهها بي حلفت عليك .. فلا لا تغيب ..

إنني تحت عيني أغيب ..

أنا قد تركت محياي فيك ..

فلا .. لا تدعني أفتش عني ، ولا أهندي

لمكان الهروب

لقد آن لي قطف كل النهايات ..

إني ابتدأت بوجهك ، إني به أنتهى ..

فأمنحيني بعض الهزيمات مثل التي تمنحين

من يقطعون الدروب

أريدك بعض الهزيمات إني أغيب

أغيب

أغيب

الاسكندرية عبد الرحمن عبد المولى

حياة جديدة

للقصصى الأوزبكي : عبد الله كاخار

□ ترجمة: عبد الحميد سليم □

كان قد مضى على زواج الرجل العجوز وامرأته ثلاث وخمسون سنة ، يأكلان من وعاء واحد ، ويتقاسمان نفس الفراش ، وأفكارهما واحدة ، وعواطفهما وعاداتهما واحدة هي الأخرى . وبدأ من المحال أن يموت أحدهما بينما يستمر الآخر على قيد الحياة .

عقب دفن « روخات » أحس « حكمت » أن شيئاً بداخله انكسر ، مخلفاً فراغاً ولماً . فبدأ يبكي . وبعد الجنازة امتلأ البيت وساحته بالمعزين . لقد جاء أهل مدينته « مغاليا » لمشاركته في أحزانه ، ولكن حكمت كان يجلس محتباً ، أغبر الوجه ، يقبع في ركن ويتطلع في قراع إلى الفضاء ، كما لو أنه لا يجد شيئاً ليعيش من أجله بعد اليوم .

وفي الأسبوع الذى أعقب ذلك ، كان الرجل العجوز فى ذبول سريع . لقد جف عوده وصار أشبه ببرعم لم يروه ماء ، وكان يرقد فى فراشه هادئاً أحياناً ، حتى يصعب على من يراه أن يعرف إذا كان لا يزال حياً ، وأحياناً كان يتوهم أنه كان جافاً مع زوجته عندما كانت تريد أن تدفنه . قدمها ، وقد ينتفض لهذا الحاطر كما لو كان شخص قد وخزه بآبرة .

حاولت أسرته ألا تتركه وحده : فافسّر أحفاده جاء بكل لعبة إلى غرفة جده ، وكان ينخرط الطفل فى اللعب حالماً يعود من روضة الأطفال التى كان يذهب إليها ، أما أكبر أحفاده ، فكان يصوره عدة مرات فى اليوم ، ويدعه يجلس ساكناً أثناء تصويره له ، كما استأجر له ابنه تاكسى ليجول به حول المدينة .

كانت جدتي « روخات » تدفن قديمها على نار الموقد وباب الغرفة مفتوح ، ولعدة أيام لم يعرف الدفن إليها طريقاً ، ولذلك كانتا تؤلمانها . كانت فى الواقع تحس ببرودة ملكت جسمها كله رغم دفء الجو الداخلى للدار ، وكان جدى « حكمت » وهو جالس بجوار النافذة يرمم كتاباً مجلداً مزقه حفيده يتطلع إلى امرأته قائلاً : أنت لا تعرفين كيف تدفنين نفسك ! كيف تدفنين والباب مفتوح على هذه الصورة ؟ إن الشيء الوحيد الذى تدفنينه هو السماء ! »

أغلقت « روخات » الباب ثم رقدت على وسادتها ولم تحرك ساكناً ، ويوماً فى اثنى يوم كانت تحس بأنها لا تستطيع أن تنهض ، ثم استحالت عليها النهوض ، وفى اليوم الثالث فارقت الحياة .

لم يصدق جدى أن زوجته قد ماتت ، وذهل لهول المفاجأة . وعندما جاء ابنه وزوجته وأحفاده يولولون ، أخذ يرتجف ويقول : « يا قسوى يا عزيز أية مصيبة أخرى ستحل بى ؟ اللهم ان كان سيحل بى كرب آخر فليكن حلوله على مرة واحدة . »

(*) ولد عبد الله كاخار سنة ١٩٠٧ بإحدى مدن أوزبكستان بالاتحاد السوفيتى ، من أسرة فقيرة جداً ، كان أبوه حداداً ، تلقى تعليمه بالمدارس الحكومية . استهواه الأدب ، وظهر له إنتاج أدبى مبكر فى سنة ١٩٢٥ . كتب مقالات ولصوص ومسرحيات ، وكان لعدة سنوات رئيساً لاتحاد الكتاب فى أوزبكستان ، ترجمت له روايتان هما : « حقائق كوشنار » و « الطائر الصغير » ومسرحية عنوانها « اللطف الحريز » ، كما ترجم هو الآخر أعمال عمالقة الأدب الروسى : جوركى ، دوشينكى ، وجوجل و تولستوى إلى لغة الأوزبك . ولد منحه جائزة الدولة فى الأدب ، كما حصل على عديد من الجوائز الأدبية . (المترجم)

ناصية داره حتى يدعو لتناول كسب من الشاي ، ويأخذ في مواساته ، ويترحم على زوجته التي كانت محل تقدير الجميع . كانت كل هذه المشاهد تتكرر مرات ومرات .

كان كلما سار « حكمت » في الشوارع يجد نفسه محاطا بحشد من أصدقائه وجيرانه ، وكان من بين من التقى بهم طبيب المي الذي قال لـ « حكمت » ليست هناك كلمات يمكن أن تصف ما كانت عليه « روخات » ومع ذلك فإن ما تحتاجه مدينتنا « مغاليا » هو قازان كبير ، تكون سمته على الأقل ثمانية جرادل من الماء ، وهذا هو ما أدركنا حاجتنا اليه عندما عدنا من حنازة زوجتك الراحلة ذلك اليوم .

نفرس حكمت في وجه الطبيب وهو فزع وفي عجب من قول الطبيب ، ولكن الطبيب استطاع قائلا : « لذلك فأنني أقترح أن نقيم مجمعا للنساء في مدينتنا » وعرض الطبيب أن يجمع المنع من الأهالي للبدء في تنفيذ المشروع . تحمس حكمت للمشروع ، وتمهد بأن يتولى بنفسه شراء القازان ، وأعطاه أبنائه المال اللازم ، وبدأ حكمت في البحث عن قازان كبير ولقد تبين أن البحث عنه لم يكن بالأمر السهل ، إذ ما من مخزن إلا زاره حكمت ، وما من مدير إلا تحدث إليه ، وذهل أسرته عندما شاهدوا تلك القوة التي أخذت تدب في جسد الرجل العجوز .

وأخيرا ، بعد الكثير من النشاط الذي بذله في البحث ، وجد القازان . وعقد اجتماع في مجلس مدينة « مغاليا » تقبل فيه رئيس المدينة القازان من حكمت ، وصفق له كل فرد عندما أعرب رئيس المدينة عن شكره له نيابة عن أهل المدينة ، وفي ذات الاجتماع نهض أحد الأعضاء ، وقال أن القازان هو نصف العمل

سقط مطر غزير كسح آثار الجليد الموجودة في ساحة الدار ، ووقف « حكمت » أمام البوابة مائلا برأسه على عمود يتطلع الى ماء المطر المنهمر وهو يسقط ، ونجاة لمع خفا قديما كان قد قطعته عند مقدمته ليصلح لتقديم « روخات » المتورمة . التقطه ونظفه ونقله الى غرفته ، ومرة أخرى ملا قلبه فراغ رهيب ، تماما كذلك الفراغ الذي أحس به عند دفنها وانخرط في البكاء حتى المساء .

لم يذق حكمت طعم النوم رغم تناوله الحبوب المتورمة . كان يستيقظ في منتصف الليل ، ويجلس بلا حراك حتى الصباح ، أو يجول في الدار في عدوه . كل شيء كان يذكره بـ

« روخات » وكثيرا ما كان يسترجع الماضي ، وأحيانا قد يتصور أنه لا شيء قد تبدل وأن أمراته قد غابت عنه لفترة قصيرة ، ومع ذلك كان أقل صوت يوقظه من حلم يقطعه في فزع وكان ابنه وزوجة ابنه في حيرة من أمره : كيف يحاولون أن يسروا عنه .

وذات يوم اختفى « حكمت » وأخذوا يبحثون عنه في كل مكان : عند أقاربه ، عند أصدقائه ، عند جيرانه ، بل سألوا عنه في المستشفى ، ولكن لم يفكر أحد منهم أن يتوجه الى المقابر بحثا عنه ، وإن كان هذا هو ما حدث لـ « حكمت » . وكان كثيرا ما يزور قبر زوجته ويقضي في المقابر ساعة أو ساعتين ، وفي مرة توجه الى مدير مكتب الجبانات ، وبعد نقاش حاد دار بينهما ، وافق المدير في النهاية على أن يعد مقبرة أخرى لـ « حكمت » بجوار مقبرة زوجته « روخات » .

بين الحين والآخر كان يزور قبر زوجته ، وعند الغروب يعود لداره راكبا سيارة عامة ، وما أن يمر بالاسكافي الذي يقع دكانه على

لم يقف مدتوف اليدين أمام هذه الحقيقة ،
فأتجه الى مكتب تحرير الجريدة المحلية التي
ذكرت الخبر السابق ، وطلب من رئيس تحريرها
تصحيح البيان ، وبعد يومين نشرت الجريدة
خطابا فوجها الى رئيس التحرير مهورا باسم:
« حكمت » نورماتوف - بالمعاش .

عصر ذلك اليوم ، كان « حكمت » يسبح
حذاه عند الاسكافي ، وفي حديثه معه ، أوضح
له حكمت أن المدينة قد فشلت في مشروع
تشجيرها ، وتصادف أن مر رئيس مجلس
المدينة ، وكان قد استدعى للرد على ما وجهه
لشروع التشجير من نقد ، فما أن وجد رئيس
المدينة حكمت أمامه ، حتى صاح فيه قائلا :
« إن كل الناس الذين أعمارهم على أكفهم
سيحبونني مجتونا ! هل طلب أحد رأيك ؟ قدمك
في الدنيا والأخرى في القبر ! لماذا تتدخل فيما
لا يعشيك ؟ »

كان « حكمت » على وشك أن يرد عليه ،
ولكنه توقف فجأة ، وعاد الى داره كبير القلب
وهو يسأل نفسه ، ماذا كان يعنى رئيس
المدينة بحديثه ؟ هل سمع عن المقبرة التي
حجزتها لنفسه ؟

وما أن هدأت فائزته حتى جلس وكتب
خطابا جاء فيه : « أبعث اليكم هذا الخطاب »
لأحيط علم رئيس المدينة وخفاري القبور أن
المقبرة التي حجزتها لنفسى تحت شجرة الدردار
القديمة لم أعد فى حاجة اليها . اننى أعيدها
الى المجلس لتستخدم فى الوجه الذى يمكن
الاستفادة به منها . « حكمت نورماتوف » .

وكان على وشك أن يكتب العنوان على
المظروف ، ولكنه تذكر أنه لا يعرف عنوان
الجبانة ، وربما لم يكن لها عنوان بالمرءة .
وضع الخطاب فى المظروف وأغلقه ، وطلب من
خفيه الأكبر أن يسلمه لرئيس مجلس
المدينة شخصيا .

القاهرة : عبد الحميد سليم

الذى تم أدائه ، وإن المدينة تقام بها احتفالات
عديدة : أعياد ميلاد ، حفلات زواج ، أو تجمعات
أسرية أسبوعية ، مما يضطر الناس الى استئجار
أطباق وأطقم سفرى وكراس وأوان من جيرانهم
ألا يمكن إقامة مجمع وشراء كل هذه الأشياء
التي تكفى لإقامة حفل يضم مائة أو مائة وخمسين
فردا ؟ ووقف على الاقتراح بالاجتماع ، وعندما
طرح اقتراح من سيوكل اليه هذا العمل ، اقترح
الحاضرون أن يسند الى حكمت ، فهض الرجل
العجوز ليعتذر ، ولكن اعتذاره مات فى خضم
التصفيق الذى قوبل به ، فما كان أمامه من
خيار سوى الموافقة .

وبعد أن جمع « حكمت » قدرا من المال من
مجتمع المدينة ، توجه الى المحلات لشراء الحاجيات
وبعد ذلك وضعت فى مخزن مدرسة من
المدارس . ولم يمض وقت طويل حتى أدرك
أن ما هو أصعب من الحفاظ على هذا الكنز هو:
استعادة ما استعير منه . إذ تبين أن بعض
العائلات لم ترد ما استعارته ، وكان لابد من
تذكرها ، وغيرهم كانوا يريدون أوالي الشئ
وصنابيرها مكسورة ، وأطقم السفرة أوبهت
حروق سجائر والشوك أسنانها مائلة ، وكانت
ردودهم وقحة ، إذ كانوا يدعون بأنهم استعاروا
هذه الأشياء بالمالة التى ردوها بها ! وكانت
تبذل جهود كبيرة لتقويم هؤلاء الناس وتوعيتهم
وبعد ذلك سارت الأمور على خير حال .

وكان الصيف على الأبواب ، وكانت المدينة
قد استكملت مشروع التشجير ، وظهر فى
الصحف مقال يذكر أحسن المدن التى بذلت
جهودا فيه ، وذكرت « محاليا » من بين أحسنها
وعندما قرأ الحفيد الأكبر هذا الخبر بصوت عال
انفجر فى الضحك ، لأن معظم الشتلات التى
زرعت فى العام الماضى ذبلت .

عند سماع « حكمت » لهذا الخبر ، غادر
داره ، وأخذ يسير فى الشوارع يحصى عدد
الأشجار ، فوجد أن الـ ١٧٠٠ شجرة التى
زرعت العام الماضى أينع منها ٨٠٦ شجرة .

البنتساره

□ مصطفى كامل بيومى □

تنشأنى يداك
وأنا من رغبة الفرحة يعدو فى دمي
لملمى الأطفال
صخبُ الصمت .. فأنساك وأنسى
نحن الآن فى قلب المدينة
كل ما جرعت فى عام الرماه .
هاهم الأطفال شابوا

لا تقولى
ودعينا نمسك اللحظة زادا للرجيل
والطواحين ضريره
واحفظى الأشجار فى عينيك والأسفلت ..
كل شئ .. بما نأخ إلا يداك
خطو العابرين
تنشأنى فأبكي
واحفظينى
فرحة اللقيا .. وأطياف الجفاف !
خطو العابرين

فأنا الساعة مشدود اليك
أخبر العراف أنا قادم
ذاهل عنى وعنك
فى يدي سيف .. وفى عينيك طفلى
خائف أن لا تكونى
يوقظ الموتى .. ويحتاج المدينة
فرحة العمر الذى ضاع اشتياقا أن تجيى !

ما الذى يبكيك ؟
تبدأ الآن القيامه !
النهايات السعيدة ..
تبدأ الآن القيامه !

منابها

يوليسيز في ديوان الحسنى للشاعرة: غزالي القصصيني

★ الشعور بالغربة

ان شعور الانسان بالغربة والافتراق وهو في وطنه وبين اهله وعشيرته شعور قديم عبر عنه المتنبي بقوله :

انا في امة تداركها الله غريب كصالح في قوم

وهذا الشعور - في احد جوانبه - شعور نفسياني بالدرجة الاولى ، طالما عبر عنه ذوو الاحاسيس الرقيقة من الشعراء والكتاب والفنانين ، وهو - في جانب آخر منه - شعور روحاني عبر عنه بعض المتصوفة من ذوى الانواق والواجد ، وهو عندهم احساس بقرية الروح في هذا العالم المساذي القاني ، يغذيه حين دائم وشوق متاجج ورغبة ملحة في العودة الى ذلك العالم الازل الروحاني .

وفي الاداب العالية قصص واساطير تغرب ابطالها عن اوطانهم وتزحوا عن ديارهم وبعدوا عن اهلهم وعشيرتهم تفالمت اخطارها واقتن الدعاة تديرها ، كان يوليسيز ملكا

وواجهوا في غربتهم احوالا تفوق التصور وصعابا فوق الاحتمال ، ثم عادوا بعد ذلك يروون مغامراتهم وقصة تجوالهم الطويل في البر والبحر ، ويصفون ما تعرضوا له من احوال وصعاب لا حصر لها ، ومن هذه الاساطير قصة ذلك الملاح المصري القديم الذي اقلت الامواج بسفينته المحطمة على شاطئ جزيرة مجهولة ، وقصة السندباد المعروفة في الف ليلة وليلة واسطورة اوديسيوس او يولييز في ملحمة الاوديسة للشاعر اليوناني هوميروس .

فكل هؤلاء الأبطال تغربوا عن اوطانهم وتزحوا عن ديارهم وتغيبوا عن اهليهم وصارعوا الاحوال في غربتهم ونجوا من الاخطار بمعجزة وعادوا الى ذويهم ورجعوا الى اوطانهم وديارهم وذالوا حلاوة العودة والابوة بعد ان تجرعوا مرارة الافتراق والغربة ، فانسبهم الفرح بالاياب ما لاؤه من عذابات الافتراق ، وقرت اعينهم واستقرت مساجعهم كما يقول الشاعر :

والقت عصاه واستقرت بها النوى

كما في عينا بالاياب المسافر

★ اتخاذ الغربة رمزا :

هذا الاحساس النفسي وذلك الشعور الروحي بالغربة وهذا الافتراق الذي قاسى مرارته ابطال تلك الاساطير ، اتخذ بعض الشعراء والكتاب من الاثرنج والعرب رمزا لشعورهم هم بالغربة في اوطانهم وبين اهلهم وعشيرتهم ، وقد يتحدث بعضهم عن عودته المتعوبة من غربته ويقول لنا ما جئنا من سفرته ، ويختلف حديثهم عن ذلك كله اختلافا كثيرا ، فبعضهم يعود متعبا بالليل المشرق والاحلام العذبة الوردية ، وبعضهم يعود مملوا بالباس القرف وخيبة الرجا ، وبعضهم يعود والفار يكلل جبينه والنورود في يديه والهدايا والطرائف ملء جعبته وجيوبه ، وبعضهم يعود كما عاد حين سفر الديق خالي الوفاض بادي الانفاسي توخره الاشواق في كل موضع من جسده ، وبعضهم يعود واللوح يغمره والهجة تحلوه والسرور يستحوذ عليه ، وبعضهم يعود وهو مثلث بالهموم والاخزان ، منخن بالجرار ينو كاهله بالاسى والتشجن ، يجتر المرارة والالم ويجرجر اذيال الحيرة والتدم .

★ غربة يوليسيز وعودته :

هذا الرمز لذلك لافتراق وتلك العودة يحسها بعق واتحاح قاري الديوان الجديد الموسوم بـ « الحسنى » للشاعر السعودي الكبير الدكتور غازي عبد الرحمن القصصيني ، فهو في هذا الديوان شاعر مقرب لفتراق يوليسيز ، عالمه من غربته عودة يوليسيز ، والمعلوم ان يوليسيز او اوديسيوس هو بطل الاوديسة لهوميروس ، انه رجل اشهر باحثته والمكر والذكا وعمق التفكير وشجاعة القلب ولبات الجنان ورباقة الجاني ، كان يظا من ابطال اوربا في العصر الحديث ، بطولته في شجاعته واصابه رايه وحذقه لإبراعته في الخروج من المازق وتخليه على المشكلات ومهما تدمت ، وتخلصه من الاخطار والمخاطوب مهما عظمت وادلمت ، ونجاة من المؤامرات مهما

كان يوليسيز ملكا

وغدا نرجس للعرس الحزين
في شفاف البتين الأولى لم يدعنبوا
يسعون في الأرض .. حيارى ضامعين

وفي أكثر من قصيدة يرسم لنا الشاعر غربته وتشرده
فيأول :

امن عاصف يا قلب نمضي لمأصف
الا يسام البحار زعجرة البحر

ويقول :

تشردى في بلاد الله اذرعها
خطوى جريح وقلبي نابض يسيدي

★ حصاد الهشيم :

عل ان قصيدته « فيم العنا » تكاد تقطر ياسا وغيبة امل
وتنفخ بالسام والمثل وتؤكد عدم الجدوى من الصراع في خضم
الحياة :

جميع المطارات عندي سواء
جميع الفنادق عندي سواء

وكل ارتحال قبل الترويق
وعند المساء سواء :

وكل الوجوه تطاردني عند كل وداع
تلاحقني عند كل لقاء .. سواء

فقيم العنا ؟

ولا يترك الشاعر يؤكد هذا المعنى ويشكو طول ترحاله
وقربه الى الليالي والتجود ، ويسخر من مزاعم البعض بأنه
أصاب نجاحا في غربته في حين ان الحقيقة انه عاد بعد طول
تجواله « بعذاب الروح » . استمع اليه في قصيدته
« امام الأربعين » :

تعبت من المسير على الليالي
وغربى في التجود وفي الحزون

تسألننى التواظل ما مرادى
وينسكب الهجير على جبينى

وتنأى الواحة الخضراء عني
كما تنأى السعادة عن ظنوني

نجحت - يقول بعض القوم عني -
وعدت تخب بالثور المبين

واعطتك الحياة فمن شحال
سقتك رحيقها ومن اليمين

واعجب ما التجاح ؟ عذاب روحى
وعزبة السهاد عل جفونى !!

ويتحدث الشاعر الى البحر وعن عودته منه فيقول :

يا بحر حين أعود الى البر ماذا ساحل منك سوى
قطرة اومضت في جناف حياتي السحيق السحيق !

ويتحدث أيضا الى « أغز النساء » ، وقد جاءها طمان يسأل

إيناشا في بلاد الأفریق وقد هرع مع عن هرع من الأبطال الى
حرب مروادة وخاض غمارها ونجا من أهوالها بعد مصاعب
وأهوال تلوق التصور ، وعاد الى وطنه وأهله وولده ليحيا ،
ولشد ما هالتة المزامرات التي تعاك من حوله وفي قصره
الملك ، ولشد ما صدمته اطعام الطامعين وألته خسة القادرين .
ولكن استطاع بفضل شجاعته وحضوره يديه ان يتغلب على
الجميع وان يضى على هؤلاء ، وأولئك .

★ لوحات عن الغربة والعودة :

نعود لنقول ان احساسنا بغربة شاعرنا القصبي وعودته
في ديوانه الجديد يذكرنا بغربة يوليسيز وعودته في الاسطورة
اليونانية القديمة ، فلي أكثر من قصيدة يرسم لنا الشاعر
غربته وعودته ويقلد لنا في قصيدته الحمى اول لوحة من
لوحات هذه الغربة وتلك العودة فيقول :

لصى على قصة السنين
حكاية المشرد المسكين
طوف عبر قفره الضنين
وجرب الغربة في السفين
وهم في مرأى الجنون
كسندباد احمق مالفون
وعاد باغص وبالقنوجون
محملا بصفقة القيون

وفي قصيدته « حين تغيبين » يرسم لنا الشاعر لوحة أخرى
يعود لنا فيها شعوره بالغربة والوحشة حين تغيب محبوبته
وكيف يعثره الشوق :

لوق الجبال وتحت البحار
ويرسله في هبوب الرياح
وفي عاصفة القبار

وكيف يمثل في مسرح الحياة ، مسرح الزيف الف
رواية ، وكيف يهلى بالف حكاية ثم يأول :
وارجع عند انسداد المساء
لبلى عيونك .. ونمت ونام الشقاء !

وفي قصيدته « بسمة من سهيل » يرسم لنا الشاعر لوحة
العائد في الليل يحمل في صدره جراح النهار ، يثقله قلبه
وتكتسى روحه ثياب القبار ويقول :

وعدت يا سلمى ممزقا
بعد العنا الشديد
لن أدرك الحلم
فليم امضى في صراعى العنيد
أعود في الفجر ... اشق بالثمن صدور الخيل !
انه يتحدث عن غربته وعن عودته حديث اليائس الحزين ،
حديث من لا شيء في يديه :

وغدا نرجع من غير لا شيء لدينا
غير وفض باهت في ملتينا
وغدا نرسف ما بين المجموع
بقيود التمدن الفظ .. ولتقات الدموع
فكانا ما التفتنا

عن الأكواب والماء ، وجاءها جودا أصيلا متخفا بالجراح قد هذه
السباق الطويل ويقول :

يا أغز النساء جنت هزارا

جد في الزه غلاب اكول

حاربه الرياح فهو جنان

ويشبه في دماه مبلول

ويتحدث الشاعر الغريب العائد ، الى اهل القرن
العشرين ، اهل العلم والمال وأهل التقنية وأهل الصفقات
الدولية فيقول :

هذا الرجل الخيران

أخطا في العنوان

واتكلم بالصمدة

من عصر العفنة

يحمل اشعارا عذرية

من خيمة ليل البدوية

يتغزل في ضوء الألفاظ الأصلية
من يهدى الخيران المسكين
يا أصل القرن العشرين ؟
وبعد ...

فهذه لوحات رسمها لنا الشاعر الكبير غازي القصيبي في
ديوانه الجديد ، صور لنا فيها بريشة الفنان الصناع غريته ،
غربة بوليسين ذلك البطل الاسطوري الاثرياني وما حاله عند
عودته الى وطنه من أخلاق الذئاب البشرية ، أما شاعرنا فانه
يعود وكأنه يسير في غابة لا تتغير في يومها عن اسمها :
اسير الى غابة الأسى واليوم

حيث تسيل النداء ،
اصالح نفس الأيادي الملية
بالعطر والمكر .. ألج نفس الرياء ،
ونفس الخداع ونفس القبا ،
فقيم العنا .. فقيم العنا ، ٤

قدم الدكتور البارودي في روايته الأولى مغامرات
فردية لمجموعة من شباب عشرينيات هذا القرن ، بمن
ينتسبون الى قطاعات اجتماعية وثقافية متعددة تمثل الى جند
كبير واقع البرجوازية المصرية آنذاك . وكان الغالب على
هذه الرواية الأولى انتماءها الى رؤية الشخصية ، كما سيطرت
عليها رؤية واقعية تسجيلية ميزت أسلوبها الثاني .

ولا تزال هذه الواقعية التسجيلية هي أهم ما يميز
أسلوب الدكتور البارودي الروائي في عمله الثاني حدث
في رحلة الغريف كما لا تزال رواية الشخصية هي السمة
المميزة لهذا العمل الثاني .

ففي إحدى فصول الغريف قام الدكتور وجدى الاستاذ
باحدى الجامعات المصرية ، برحلة في الذات وخارجها
لاكتشاف قيمة عامة هي السعادة أملا في تحقيق سعادة
الانسان والانسانية .

والدكتور وجدى خريف هو الآخر ، يوشك على الرحيل
بمقياس حتمية الزمن لم يتبق معه سوى الشيفوخة والغريف،
وهذه الركبة التي تزله (ص ١٧) ومن هذه المنطقة تكشف
له الحياة كره أرضية لم يعد فيها جديد .. الكرة الأرضية
ذات الوجبات الثلاث والشمس تشرق وتغرب حتى تقرب
والقمر الأبيض المستدير الذى قرأ كل ما قاله فيه الشعراء ،
والشاعرون .. والشجار الخضر ، والورد الأبيض ، والحمراء
في كرنال الألوان الطبيعية ، والتسودع الواسعة والحوارى
الفضية ، والبحر الواسع الذى عبره مرات في سفن
متوعة ، فرآه وهو هادئ ، أواجه كالمش على وجه ظلال
وديع ، وزاى وهو مكفر بالعاصفة والأمواج في ارتفاع
السود المتعاقبة ، وظانرات مختلفة تجول بها في مختلف
انحاء العالم فلا جديد . الناس هم قلما يختلفون . حتى
النساء بدان يفقدن جاذبيتهن مع السن ملل . ملل . ملل .
(ص ٤٦ - ٤٧) .

الرواية منذ البداية اذن رواية شخصية . وهي
شخصية انسان ملط الحساسية كما قدمه الكاتب . يعانى
من الشيفوخة والألم ، يتحرك فى زمن مريض شاحب ،
ولسبب ما بدا يفكر فى السعادة كقيمة للفرد وللجماعة .

ومنذ البداية يدرك البطل الغيب من وراء هذا البحث ،
ولكنه مع ذلك لا يجد ما يدعو الى الاستسلام من الغيب أن
ايث عن السعادة . وأنا عاجز من اختراق انفساء الى
كوكب آخر . ولكن لا ، لن استسلم ، لابد من المقاومة
(ص ٤٧) فجدى به أن ينظر مل العين ويسمع مل الأذن
ويملأ قلبه التسوف بعب انسان فى مأساته الكبرى .

● صدرت منشأة المعارف - الاسكندرية ١٩٨٣

وهو يحاول التخلص من القيد الأولى (ص ١٠)

وهكذا بدأت الرحلة داخل الذات وخارجها ، وفي
المقابل كانت الحركة خارج الذات تنقل من داخل الفندق
الى اقام به البطل فى بلجراج الى خارجها ، وذلك بقصد

حدث فى رحلة الغريف ، هي الرواية الثانية
للدكتور على البارودي ، بعد روايته الأولى مسافرون بغير
زاد ١٩٧٧ .

الوصول الى معنى معقول للسعادة .

وفي الفتنق ، فتنق سلافيا بيلجراد ، تغير المؤلف عدة شخصيات جمعها مع بطل الرواية لتكون كل شخصية فيها نموذجا لفكر العصر وفلسافته ، وحتى تتمكن كل شخصية من تقديم مفهومها الذي تمثلته ، وحتى تستطيع ان تدافع عنه ضد ملقولات الفكر الاخر ، وحتى تنفض وجوب الرؤية الفكرية من خلال استعراض كافة وجهات النظر المجتمعة .

اما الحدث على مستوى الحكاية - فقد اقامت جامعة بلجراد سيمتارا علميا حول الاشتراكية وتطبيقها في يوغوسلافيا ، ودعت اليه عددا من الباحثين والمفكرين من افكار ومذاهب متعددة . وقد اقام هؤلاء الباحثون طوال مدة تواجدهم في بلجراد بفتنق سلافيا .

قسم السيمتار والفتنق بالتبعية التماذج الفكرية والعقائدية التالية (كما قدمها المؤلف) .

١ - ليوبلد الكيحول . وهو رجل سياسي ومن كبار اعضاء الحزب في الكنتغو ويمثل في فكره واتجاهه شعوب العالم الثالث الفقيرة .

٢ - بيل . امريكي اعزب دكتور في العلوم السياسية، ومن المعتقد انه على صلة بالمخابرات الامريكية (ص ٥٥) ويمثل الرأسمالية الامريكية .

٣ - جاكين : فرنسية تقوم باعداد دكتوراه في القانون الاداري بجامعة مونبيلييه بفرنسا وتمثل كما قدمها المؤلف - الحرية الاوروبية .

٤ - جينير : انجليزية قامت بدراسات متعمقة في تعديل القانون الدولي العام بالكسلورد وتمثل الجانب العيشي الصانع للحرية الاوروبية .

٥ - الكستدر كوزمين : من الاتحاد السوفيتي منلق وغضو نشط في الحزب وله قدرة على الخطابة وسعة طيبة في قيادة الجماهير والتاثير على الناس . له مستقبل سياسي . ويمثل الاشتراكية الشيوعية .

٦ - جوتاتو : اسباني ناثر . يعمل بالصحافة ويعبر مقالات دخل من اجلها السجن . يساري يدرس كل شي، يتعلق بالاشتراكية . ويمثل الاشتراكية المعتدلة .

٧ - سعيد . جزائري . خريج كلية الحقوق بالجزائر ويعتد دبلوم القانون العام . يتسمك بالجانب التمسكل في الدين . ويمثل النزعة الروحية الدينية .

٨ - الدكتور جاد والدكتورة فاطمة : دكتوران مصريان متزوجان من القاهرة كلاهما حاصل على دكتوراه في الاقتصاد يؤثران الاهتمام بالتمتة الخاصة الفردية اكثر ، ويتجنبان الدخول في المناقشات . ويمثلان النظرة الحادية .

٩ - الدكتور وجدي الراوي والبطل وهو على ما قدمنا يسمى الى البحث عن مدينة فاصلة في عالم يعوج ويفل بالتناقضات . ويمثل كما ارادته المؤلف المثالية الساعية الى

الخلاص من ناحية . وموقف النظرة التكاملية التي تسعى الى التوفيق بين افكار وايدولوجيات العصر .

وال جانب هذه التماذج الفكرية هناك موقف الاشتراكية اليوغوسلافية الذي قدمه المؤلف من خلال اطلاه على الواقع المحيط . في مثل قول القضية اليوغوسلافية : : نحن في يوغوسلافيا لا نؤمن بالقيبيات ولا شي، خارج الانسان والسعادة هي في العمل . والانسان هو الاله الحقيقي على الارض . وهو قادر تماما على صنع مصيره (ص ١٥) .

وفي تناول المؤلف لهذه التماذج الفكرية - سواء منها نماذج الفتنق او التماذج الاخرى الهامشية التي تنازل معها في جولة في مجتمع يوغوسلافيا مثل قضية الطائفة ومدير السيمتار والشرطة اليوغوسلافية وغيرهم - نلاحظ انه قد نجح . وربما كان هذا اهم اسباب نجاح هذا العمل - في تحريك هذه التماذج الفكرية في اطوار من العلاقات الانسانية . وفي للعمل مادته القصصية - فيبت التماذج من ناحية - نماذج بشرية لها افعالها ومواقفها التي تؤكد من ناحية اخرى للمؤلف الفكري الخاص كما تمثلته الشخصية على النحو الذي حدد لها المؤلف منذ البداية .

ومنذ البداية يترد الراوي ان السعادة مطلب ارادي واع . لابد من الاصرار عليه ولهم كل شي، (٤٧) وانه لكي يصل الى السعادة - رغم كل شي، - فلا بد من ان يواجه نفسه بالحقبة . والحقبة ان حاسبته الزائدة هذه والتي تجعله يحزن للاشياء العادية الطبيعية لا مبرر لها على الاطلاق وانه لكي يكون سعيدا يجب ان يكون سعيدا رغم كل شي، يجب ان يلتزم بالسعادة جوف الظلام (ص ٤٨) متسلحا بالايديان والشجاعة ، فالايديان الشجاع هو الذي يمكن ان يؤدي الى السعادة . بالتساعاة يمكن ان تسعد بايام لنا

لا نعرف عددها قط ، ويوت ينزل على غير بعيد (ص ٣٢) وان كان - البطل - مع هذا يعرف ان الانسان يحس على خلقة عجيبة محسوبة من الخير والشر تجعل سعاده مع الآخرين غاية في الصعوبة والتعقيد (ص ١٥) .

المعنى اذن في الرواية جاهز منذ البداية ومكتمل ، كما ان الشخصيات المعركة لهذا المعنى هي الاخرى جاعزة بمكوناتها الفكرية على نحو ما اوضحنا من قبل . وتأتي الاحداث بعد ذلك لتؤكد لنا المعنى الذي سبق وقرره المؤلف .

والاحداث هنا في اغلبها سلسلة من المناقشات الفكرية بين وجهات النظر التي تمثلها كل شخصية ، حيث تسمى الشخصيات الى تأكيد فكرها عن طريق الحوار والسلوك على نحو ما نرى مثلا - في الحوار الذي دار بين اعضاء السيمتار في لقاءهم الاول على العشاء بالفتنق . وخاصة اننا تناولهم الفتوة (صفحات : ٦٤ - ٦٥ - ٦٦ - ٦٧ - ٦٨) .

حدث في رحلة الغريف - على هذا النحو - رواية تعنى في المقام الاول بالقضايا الفكرية . وقد قدمت هذه القضايا من خلال راصد مسجل هو الدكتور وجدي الشخصية المعجوبة في العمل وراوي الاحداث والمقرب عليها .

وشخصية الدكتور وجدي - بالرغم مما يبدو عليه ظاهريا من مثالية تسعى الى البحث عن مشكلة الانسانية خطيرة هي السعادة - بالرغم من هذه المثالية الفاهرية ، شخصية متضخمة الاحساس بالذات ، تحيا في واقع اجتماعي لا تتعامل معه الا بالقدر الذي يحقق مصالحها الذاتية ، حتى وان كانت هذه المصالح تتشدد المثل ، لأن مرد أكلت هنا ارضا، الذات أكثر من أن تكون معالجة لتفاعل اجتماعي بالسلب او بالإيجاب .

قد تبدو القضية المثارة قضية ذات أبعاد اجتماعية ، ولكن منطق الشخصية ومنطق الأحداث يؤكدان أن الدافع وراء هذه القضية كان دافعا فرديا ذاتيا بعنا هو البحث عن معنى للسعادة يقتنه كآثر بجودي قيمة الحياة ، وجودي قيمته في الحياة .

وقد اعتمد الكاتب في بنائه لأحداث روايته على أسلوب الترجمة الذاتية ، يقدم البطل تجربته الخاصة ، لذلك يقلب على العمل تعامل البطل مع ذاته أكثر من تعامله مع الواقع الخارجي .

ومن داخل هذه الذات وحسها بالخارج ، يرصد البطل ، الذي يتوهم بدور الملاحظ بعض الوقائع المتناثرة ، سايبا الى تحقيق تأثير خارجي موضوعي لوقف الداخل .

هكذا تعامل البطل مع تفاصيل الحياة الخارجية في المجتمع الاشتراكي ببلجراد ، وهكذا تعامل مع آراء ومكونات الشخصيات الأخرى للرواية . وبرغم حرص المؤلف على هذا ، الا أن السمة الغالبة على علاقة الواقع الاجتماعي المحيط بالبطل ، وعلى علاقة سائر الشخصيات الأخرى به أيضا ، ظلت في الغالب منزلة عن حركة البطل الفكرية . وساعد على تأكيد هذه العزلة وتعميقها اختيار المؤلف لأحداثه بيئة غريبة وشخصيات غريبة هي الأخرى ، مر بها مرورا عابرا ، كما ساعد عليها أيضا سيطرة النموذج الفكري على الشخصية وبالتالي كانت حركة الشخصية مع الواقع الاجتماعي المحيط شبه منزلة هكذا قفى بطل الرواية أغلب وامتد أوقاته في الملاحقة والأرباب وحديث الذات ، وذلك ما بين حجرته المغلقة وشرقة اللندني وناحية المظبي وثالفة السيارة العامة وحتى في تلك الأوقات التي كان يجتمع فيها بأعضا السيناتور في قاعة الجامعة او في النادي ، كان يؤثر الانسحاب الى تأمل الأفكار الداخلية في عزلة التي اختارها لنفسه .

والدكتور على البارودي يستخدم أسلوب الترجمة الذاتية في أكتابه الروائية بطريقة تشعر معها وكأن الكاتب يتحدث من خلالها مع صديق قديم تربطه به أواصر ود حبيب ، فهو حديث أقرب الى الهمس الحبيب .

وقد تمكن الكاتب بهذا من أن يجعل لشخصياته - حتى الثانوية - حضورا مستمرا ومثريا في آن واحد . وساعده على هذا استخدامه الموقف للغة . فهي لغة حبة متفاعلة مع التلطف للنفس والفكرى للحدث والشخصية . كما أنها من ناحية أخرى تحتوى على قدر كبير من الحيوية التي أعطت لأسلوب الدكتور البارودي الروائي مذاقه الخاص الذي يجعم بين المداعة والتهمك والسخرية .

وتبقى الرواية بعد ذلك شاهد أدابة على فشل فلسفات العصر وايدولوجياته في تقديم العون للانسان الذي أصبح مهددا بالقضايا والتلاشي دون أن يعثر على ملاذ يحتمى به ، يبرر له الحياة ويعقل له وجوده فيها ، ويحقق الحلمان اللطلة .

كما تبقى الرواية أيضا إضافة غالية الى رصيد الدكتور البارودي الروائي والأدبي ، إضافة حققت تقنعا ملحوظا ، خاصة في تشكيل الكاتب لمادته الروائية التي تطرح الى تقديم أسلوب روائي متفرد له خصوصياته وملامحه الذاتية .

نوبة سحابة

في مسرح

المنصورة القوي

بقلم

عيد أحوال سعد

يستطيع الشاعر أن يفك وسط الجمهور ليخلف قصيدته ، ويمتلك بعض الشعراء القدرة على تنويع درجة الصوت والألحان ، بالأدنى والوجه وبدا يتأقون في ترويض البهائم . لكن ماذا يفعل كاتب القصة ؟ هل يفك وسط الناس يقرأ لهم قصته ؟ بالطبع سؤن يدفع طول النص وتراتبها الى ملل السامع ان وجد . وفي مجتمعنا حيث تفتش الإمبة يصيح التناق بين الشاعر وكاتب القصة هو نفس الفارق بين الخاكي الشعبي والمظهر .

امام هذه القضية وقف الاديب فؤاد حجازي يفكر . ولما كان قاصا روائيا وليس شاعرا وبريد أن يوصل ما يكتب لمن يكتب لهم ، ولما كنا في مجتمع لا يقرأ أصبح الأمل أن تتحول القصة القصيرة الى مسرحية . كانت هذه هي البداية ، بعدها التحوّل بين مديرية الثقافة بالدقهلية ومسرح المنصورة القومي وبعض كتاب القصة ليتم تدشين الفكرة في النهاية على هيئة مهرجان لمسرح القصة القصيرة في الفترة من ٤ الى ٩ ابريل ١٩٨٣ حيث تم تقديم اثنتي عشرة قصة قصيرة بعدد تحويلها الى مسرحيات ذات فصل واحد .

وعلى مدى الأيام الستة قدمت المسرحيات الآتية : أربع مسرحيات أعدها محمد فريد عدس هي : اليافطة - أو زوريس في ورطة تأليف الجمالي المنشاوي وعنتري ٨٣ - الناس في حارة عوضين تأليف سمير بسيوني . واثنان أعدهما سامي حمودة هما نوبة شجاعة لوجيه عبد الهادي ومحاكمة شحات لقواد حجازي . واثنان لـ محمد خليل أعدهما فؤاد نور هما الفصحى - من يدلع الثمن . وقصتان لعبد العزيز الشناوي أعدهما أحمد عبد العظيم هما ترانيم التور - شهادة في قرية ثم قصتان لقواد حجازي أنته : إحداهما مصطفى سلمي (منصب عام) وأعد الأخرى فؤاد حجازي (الناس الغلابة) .

تتوالت الأفكار على مدار الأعمال المقدمة فتناولت (اليافطة) مشكلة الفساد في المجتمع المصري عارضة إياها بشكل شوتوغرافي موجبة في نفس الوقت أن الفساد للشعب لا بد من استئصاله كله .

وفي (عنتري ٨٣) كان البحث عن حل للقضية القومية وإيهما أفضل لرحلتنا الراحة هل هو جراب السيف أو هو جراب الزاد . ووصلت المسرحية إلى نقطة فحواها أن الحرب ليست الحل كما أن الاستنكار أيضا ليس الحل ، ولتنتهي بدعوة الجمهور لإيجاد حل لقضيته .

وفي (الناس الغلابة) كان الحديث عن البسطاء والمعدمين ومن يجعلهم مهموم . وهي تحكي عن انقلاب عربية رش المياه التابعة لمجلس المدينة مما أدى إلى انحسار البخل الذي يجز العربى وكذا السابق . ثم يعرض المؤلف المواقف السلبية للجمهور والخوف من تحمل المسئولية حتى يمتدح الرجل فتكون العسكرة التي تدفع كل البسطاء والغلابة إلى التكاثف .

وفي (نوبة شجاعة) التي كانت أفضل المسرحيات المعروضة لأسباب تعود إلى أن القصة الأصلية عتيبة بالإحداث وأن المبدع لم يستهوه التويل فكثفها في أقل من نصف ساعة ، تحكى المسرحية عن الغاربت والجان والشياح أو أى غرابة أخرى يجسدها الوهم في عقول الناس فيخالفونها ويتصاعد الخوف حتى يصبح غسولا رهيبا يسيطر على كل العقول حتى يظهر بين الناس من يعلن : « أنا ساذهب للخرابة » لا أخاف الغاربت . ويذهب ، لكن تراث الخوف يجسد له الخرافة ويقتل كل أهل القرية بلا حركة خوطا من الدخول ولقاء نفس المصير ، ثم يأتي الأمل على هيئة صبي يتقدم داخل الخرابة ليثبت للجميع أن الوهم في رؤوسهم وحدها .

وإذا كان تحويل قصة قصيرة بما تحمله من لحظة مكتفة إلى مسرحية عملية مخوفة بالغاخر كما يقول فؤاد نور مدير المسرح واحد المدين فما هي النتيجة التي خرج بها المهرجان الأول ؟

بداية لابد أن نتفق على علاقة الأصل بمبدولوه . . أيهما يعمل الأهمية الأولى ؟ بالطبع ليس المطلوب أن يكتب المبدع مسرحية ذات فصل واحد تحمل فكرة القصة فقط لأن القاص وضع بها لغة موجبة تحمل فكرة الحاس وتخدم قصيته . وعلى الناحية الأخرى هل تقرأ القصة على المسرح ثم يقوم الممثلون

بأداء المشاهد التي صاغها المؤلف على هيئة حوار . . هذا أيضا مرفوض . ما هو المطلوب أن يتم تحويل القصة إلى مسرحية تحمل فكر المؤلف وقصيته ويتم هذا بواسطة عدد في حضور مؤلف تصيح له الكلمة الأخيرة في العمل وبذلك يتوافق التوافق بين الأصل ومبدولوه .

وإذا كان المهرجان قد نجح في اجتذاب أكبر عدد من الجمهور ، ونجح في عرض أعمال جادة مبتدئة عن الأعمال الهزيلة التي تغلب على مساحتنا ، ونجح في أن يجعل بكارة العمل لكل هذا لا يمنع الرؤية الناقدة لعناصره :

القصص ، كانت معظمها أقل من المستوى المطلوب خاصة أن هناك كتابا محدودى القدرة الفنية ، وكان أغلب الدراما في معظمها يتصاعد حتى يدور حول نفسه بلا هدف . وكان لابد إذن من الاختيار الجيد للقصص التي يمكن إعدادها على يد لجنة من مديرية الثقافة والمسرح وأحد الكتاب حتى لا يختار إلا القصص الصالحة للأعداد .

الأعداد : لم يتم إعداد القصص للمسرح بالشكل المناسب . ويرجع ذلك إلى أن المدين - باستثناء فؤاد نور - اقدموا على أول تجربة لهم في الأعداد المسرحي ، بل إن بعضهم كما يذكر محمد هيبه - أحد المخرجين - لم تكن له علاقة بالمسرح قبل ذلك . وقد يعود سوء الإعداد إلى رغبة المبدع في عمل مسرحية تعرض في ساعة كاملة مما يدفعه إلى المط والتويل وإدخال أحداث لا علاقة لها بالتمس الأصل . ويوجه عام ساد الأعداد - باستثناء الناس الغلابة لقواد حجازي - في اتجاهين : أحدهما تناول فكرة القصة وبعضها ما جاء بها من حوار مع بعض الزبائن من المبدع ، والآخر خالق مسرحية ذات فصل واحد تحمل اسم القصة وقد تحمل فكرتها (الفصحى)

المسرح : أن تقوم فرقة واحدة بعرض اثني عشر نصا مسرحيا في ستة أيام فهذا عمل بالغ الصعوبة ، وقد أدى هذا إلى عدم إتمام الممثلين لأدوارهم ألتانا كاملا فظهر عدم حفظهم للنص وعدم قدرتهم على استيعاب الحركة ، كما أن بعض المخرجين لم يستسغ جدية النص المعروض فدخل به بعض مهازيل المسرح التجاري أساء بها إلى العمل ولم يغنده ، وبعضهم الخلق في تعديد مستويات الحوار . بل هناك من اخفق نهائيا في خلق عمل يؤدي على المسرح ، كما أن المؤثرات كانت دائما متاخرة وبعضها لم يوفق .

كانت التجربة - كما أشرنا - فريدة وجادة وبكرا ، شايها بعض العنات التي تأمل أن تتألق في المهرجانات التالية والتي نوصي فيها بمرعاة تشكيل لجنة لاختيار النصوص وترشيحها لبسنى لعدد أكبر من الجمهور مشاهدة العرض . كما يمكن في النهاية تشكيل لجنة لاختيار أحسن القصص وأحسن المسرحيات المعسدة وبمقت القاص والمبدع جائزة رمزية من المهرجان .

في انتظار المهرجان الثاني نرجو - أملين - ألا يكون المهرجان الأول نوبة شجاعة نائبات القاتلين على أمر الثقافة بالمتصورة . تحية لكل من ساهم في إخراج المهرجان إلى النور كخطوة على طريق المسرح والثقافة الجادة في مواجهة التاله والسوفي .

نداء إلى رجال ونساء أمريكا



مسر جون ستانتون : تزوجت خلال الحرب العالمية - تبلغ من العمر ٤٥ عاما تقريبا .
توتدي اللاميس المنزلية • تكره الحرب لما اصاب زوجها من جرائها لكنها لم تعمل شيئا
ضد الحرب •

جون ستانتون : معارب محنك اشترك في الحرب العالمية ، ولد أورته النجار القنابل صنع
عصبة لازمته آثارها بعد الحرب - لا يخافه وهم بشأن الحرب ، فهو يكرهها من انصاف
لكنه منقاد لرغبات زوجته حول عدم الخوض في موضوع الحرب •

بوب : ابنهما طالب جامعي

جيم : الابن الثاني - طالب بالامدرسة العليا - في حوال السادسة عشرة من عمره •

تأليف : سيسيل پيل آدم ترجمة : فؤاد سعيّد



الوقت : الربيع - حوال الخامسة والنصف مساء.

النظر : غرفة الطعام بمنزل ستانتون .

« تفتح السنار على غرفة الطعام النظيفة حسنة التنسيق والترتيب والمؤلفة تاتيا فاخرا - باب اليسار يقود الى المطبخ ، ويفتح باب اليمين على غرفة العيشة - مائدة معدة خصيصا للعشاء ، يوفيه (منضدة سرطيس) في مؤخرة السرح - على يمين المنضدة فوتي مريح - راديو وملعد على يمين اللوتي تماما - منضدة تليفون على اليسار وبجوارها كرسي - يوجد خلف المنضدة مقعد خاص بغرفة الطعام ، وملعد آخر الى اليسار .
الغرفة بصفة عامة - بهيجة نسر الناظرين .

حينما ترفع : لستار نرى « مسر ستانتون » تقوم باعداد المنضدة لثلاثة افراد - يهرول « جيم » داخلا مرتديا قبعته حاملا الجريدة المسائية وكتابا تحت ابطه - يلقي الكتاب بشدة على اللوتي الرابع

جيم : اهذا كل ما هنالك ؟ (يجلس يمينا على المقعد بجوار المائدة) مادام الامر كذلك . هل ستنناول وجبة عشاء عادية ؟ (ويبدأ في تصفح الجريدة المسائية)
مسر ستانتون : (تحضر الصحون والفضيات من البوفيه أثناء حديثها) اذهب وانفسل يا جيم .

جيم : لماذا اغتسل وان يزورنا ضيوف الليلة ؟ لا يمكنني قراءة النكات أولا ؟ ان قراءتها لن تستغرق دقيقة واحدة .

« مساء الخير يا أمي .. هل ستنناول العشاء الليلة في غرفة العشاء ؟ (يلتفتل بسرعة قطعة من الخبز) ماذا حدث ؟ .. هل سيزورنا أحد الملوك ؟ (ثم يجه الى المقعد الكبير) أم أننا سنحبي الليلة عيد ميلاد أحد افراد العائلة ؟ (ويلتهم عودا من الكرسي) .

استانتون : لا تخطف الطعام من المائدة يا جيم واخلع قبعتك . (يلقي جيم قبعته على أرضية الغرفة) اننا ستنناول طعام العشاء هنا في هذه الغرفة ، لأنني بعنت اثاث حجرة طعام الإفطار .

مستساتنوتون : أسرع إذن فسيحضر والدك بعد فترة وجيزة ،
وهو لا يجب الانتظار قبل تناول العشاء .

جيم : (ينظم قطعة أخرى من الخبز) لماذا ذهبت
القاعد ؟

مستساتنوتون : قررت أن أؤدي عملا ما لأشغل وقتي
وأصرف ذهني بعيدا عن حديث الحرب وذكرياتها
الآليمة . هذا بالإضافة إلى أن أخاك يوب قادم لتنظيف
أجازة الربيع بيتنا .

جيم : ومتى سيحضر ؟ (وهو يأكل ويقرأ) .

مستساتنوتون : تبدأ الأجازة الأسبوع القادم (تحضر
المناشف وتبدأ في وضعها على المائدة) .

جيم : مادام الأمر كذلك . سأنزل حاجياتي من غرفة
وسوف أعود لشاكلة يوب كما كان يحدث من قبل
.. أوه .. كم أنا جائع !! (ويتجه إلى المائدة) .

مستساتنوتون : (توقف) جيم !

جيم : حسنا يا أمي .. أنا خارج ..
(يلقي بالجريدة على أرضية الغرفة إلى اليمين المائدة
ويخرج)

مستساتنوتون : عد وعد كتابك يا جيم .
« وتخرج من اليسار - يعود جيم ويأخذ الكتاب ثم
يتناول قطعة كبيرة من الخالي (الطرخي) الموضوع
على المائدة - يخرج من اليسار - وفي نفس الوقت
يدخل مستر ستاتونون من اليمين . ومستر ستاتونون
رجل في الخامسة والأربعين تقريبا ولكنه يبدو أكبر
سنا من ذلك ، ذو شعر رمادي ومنحن قليلا - يلقي
نظرة سريعة حوله ، ويلاحظ أن وجبة العشاء ليست
معدة ، يتنحنح وينتقط الجريدة من الأرض - تدخل
مستساتنوتون حاملة طبقا من السلطة » .

مستساتنوتون : لم أشعر بك عند حضورك يا جون .
(تضع السلطة فوق المائدة وتتنظر إلى زوجها قائلة)
هل قضيت يوما طيبا يا عزيزي ؟

مستر ستاتونون : نعم . أمضيت يوما طيبا بالقدر الذي
كنت أحتاجه .. أ .. أخشى أن يكون طيبا جدا ! ..

مستساتنوتون : لماذا ؟!

مستر ستاتونون : يبدو كما لو كنا سنخوض غبار الحرب
بين لحظة وأخرى ، وهذا سيؤدي إلى ارتفاع سريع في
الأسعار .

مستساتنوتون : كلا . لا تقل هذا يا جون . إن الحديث
عن الحرب أمر يشع مخيف للغاية !
مستر ستاتونون : كيف سارت الأمور اليوم ؟

مستساتنوتون : اليوم كالد تماما ، لكنني لن أشكو أن
طلت الأمور كما هي الآن .

« وتخرج من اليسار - يجلس مستر ستاتونون على
المقعّد المريح إلى اليمين - يدخل جيم من اليسار »

جيم : مساء الخير يا أبي .

مستر ستاتونون : مساء الخير يا بني .
« يذق جرس الباب »

جيم : سأفتح الباب يا أبي .

« يعود بعد لحظة وفي يده برقية - في نفس اللحظة
التي تدخل فيها مستر ستاتونون من اليسار »
برقية .. أسرع يا أمي .. ربما توفي أحدهم !!

مستساتنوتون : كف عن الحديث بهذه الطريقة يا جيم
(تقرأ البرقية) البرقية من يوب .. إنه في طريقه
الينا .

(تلتقي نظرة سريعة على الساعة) .

مستر ستاتونون : ومتى ينتظر وصوله ؟

مستساتنوتون : الليلة سيصل في مطار الساعة السادسة
.. أني أتعجب !! لماذا أسبوعا مبكرا عن مواعده ؟!

جيم : أراهم على أن نفود قد نفذت .. ابحتي عن الدافع
يا أمي ..

(يختطف البرقية ويقرأها ثم يلقي بها جانبا - يتجه
إلى مقعد الراديو ويجلس) .

مستساتنوتون : إن أحوالك شنيعة وأنمالك سيئة يا جيم .
أني تكبر أبدا ؟!

مستر ستاتونون : (منجبا الجريدة جانبا) أنا خارج لقاء
يوب .

« ويخرج من اليمين » .

جيم : هل وصل البريد اليوم يا أماء ؟

مستساتنوتون : لقد وصلتنا - والدك وأنا - دعوة لحضور
الاجتماع الخاص بصلتنا الدراسي . هذا الاجتماع
سيعقد خلال شهر يونيو . ليست الدعوة للاجتماع
فحسب ، بل لنج يوب مؤهلا الجامعي ، وستلبي
الدعوة بالطبع .

جيم : أوه .. ميه ؟! ألن أستمع يا أمي بتدبر كبير من
اللغو والمرح ؟ .. سآرافتك وسأطّل بجوارك كما
لو كنت كلبا موتنا بسلسلة .. سأكون محط أنظار
الحاضرين .. نعم .. سيقلون :

« هذا هو الابن الأصغر » .. ومادام الأمر كذلك
فالأفضل أن أتدرب من الآن على الصلابة بالأيدي

(ينهض ويتحنى لأسفل كما لو كان يصافح أحدهم)
أنا مسرور بمقابلتك يا سيدي .. نعم .. ساكون
موضوع السخرية .. فانا في المرتبة الثانية في شجرة
العائلة !

(يجلس على كرسي الراديو بتأثر كبير)

مسز ستانتون : جيم .. أنت لا أمل فيك .. حينما تذهب
هناك سوف تكون متحمسا للكلية القديمة ! مثلنا !
(يذق جرس التليفون - تجيب مسز ستانتون)

مسز ستانتون : هاللو .. نعم يا مسز ميللر .. مسيرة
السلام ؟ .. حسنا أنا لست متأكدة تمام التأكيد أن
بلدنا لن يغزو غمار هذه الحرب .. ليس في
مقدوري أن أفعل شيئا حيال الحرب .. كل ما أقدر
عليه : هو أن أمنع ولدي من الاشتراك فيها حينما يذق
ناقوسها وتشتمل نيرانها .. كلا .. أنا لا يهمني
هذا الأمر .. لن أسير في هذا الاستعراض .. كلا لن
أشارك في مسيرة السلام هذه .. ماذا تتولين ؟ هل
وقعت أية عريضة احتجاج ضد الحرب ؟ .. كلا ..
لم أوقع شيئا ، ولكنني أؤمن أن الحكومة لن تغفل
اسمي .. حسنا .. الى اللقاء .

(تعيد سماعة التليفون الى مكانها ثم تستدير قائلة :
أنا لا أحب سماع حديث الحرب هذا .. وأتسنى أن
يكف عنه الناس .

مستر ستانتون : (يدخل مرة أخرى من اليمين ويسمع
جملتها الأخيرة) اني اقترح أن تعارضن الحرب
يا معشر النساء معارضة جادة .. في هذه الحالة ..
ستعيرن الحكومات أذانا صاغية وستستجيب لكن ..
ان كل ما نحتاج اليه ، وما يجب علينا عمله : هو
أن نتجنب لتصبحن الجانب الرابع في النزاع السياسي
.. لا بد أن ينصت اليك أحدكم (ويضحك) .

مسز ستانتون : هراء يا جون .. هراء .. ما قيمة احتجاجي
في واشنطن ؟ .. لقد أدبت واجبي وبذلت كل
ما في مقدوري من أجل وطني !

(تجلس على مقعد اليسار وتلتفت شغلا اليدوي)

مستر ستانتون : هل لدينا الليلة حفلة عشاء ؟

مسز ستانتون : كلا .. لن يزورنا ضيوف الليلة .. كل
ما هناك أنني دمنت ملاعق غرفة طعام الاطفال .. لقد
خطرت لي هذه الفكرة الرائعة حينما علمت أن بوب في
طريقه إلينا .

مستر ستانتون : يقول بوب ان في جعبته مفاجأة لنا (ملتفتا
البرقية) اني اتعجب واتساءل عن مامية هذه المفاجأة !!
(يفتح البرقية في جيبه)

مسز ستانتون : اني اتعجب واتساءل أيضا !!

(يدير جيم مفتاح الراديو لبعض الوقت - يستعمل
راديو اتصال ويحصل على برنامج متشسايك ، وبعد
ذلك ، نسمع من خلال مكبر الصوت صوت على الهواء :

الراديو : « يصرف العالم المبالغ الطائلة على تعليم ابناؤه ،
ولكن هذا العالم نفسه ، يصرف مبالغ أكثر على أسلحة
الدمار ليقتلهم ، فان كانت مصلحتكم في الحفاظ على
المدنية ، ان كان في قلوبكم قيس من الحب أو الناطف
تجاه الآخرين ، فمن واجبيكم أن تعملوا كل ما في
طاعتكم ، وبكل قواكم لتوقوا تيسار هذه الحرب ..
يا رجال ويا نساء أمريكا .. انسا نناديكم ونهيب
بكم أن تزودوا واجبيكم » ..

مسز ستانتون : (مقاطعة) أوه ! .. افعل الراديو ..
كفى ثرثرة عن الحرب ..
(يفلل جيم الراديو)

مستر ستانتون : اني أطلق على هذا الحديث ثرثرة السلام
يا مارتا .. تم ثرثرة السلام .. من الجائز أننا
جميعا نتوق الى سماع مثل هذا الحديث في هذه الآونة
بالذات و ..

مسز ستانتون : (مقاطعة ومبرجة حديثها الى جون زوجها)
أنت لا شك تعلم - أننا من أجلك يا جون - حاولنا
أن ننسى أن هناك حربا كانت تشتعل اوارها في يوم
من الأيام .. لقد عاشت طويلا من القتال ، وقد أورتك
الفيجار القنابل مدعة عصبية لازمة أنك آثارها بعد الحرب !
مستر ستانتون : أعرف ذلك يا مارتا .. أعرفه .. اني لم
أشك منها بعد .. حسنا .. اني خارج .. اعتقد أنك
تحتفظين اليوم بقنايع سيارتي .. أين تركتها
يارمارتا ؟

مسز ستانتون : في المطبخ .. جون لا تنسى ان تلقى نظرة
على الفرن قبل مفاداة المنزل .. كم هي شديدة
البرودة أيام الربيع هذه !!

مستر ستانتون : حسنا (ويخرج من اليسار)

جيم : (يلتفت الجريدة مرة أخرى ويجلس الى المائدة على
القمع المريح) أتمنى أن يحضر أخى بوب حالا .. على
الصدى أن يتذرع بالصبر حتى لو كان مشرفا على
الموت جوعا .. يبدو وكأن الحرب ستندلع في أية لحظة
وقللا ما هو منشور بهذه الجريدة .. يا لي من فني
يافع ! .. آه .. كم أثق الى قيادة طائرة !! ..
أراهن أنني ساكون أول مشترك في هذه الحرب .

مسز ستانتون : (تنهض وتنتج الى اللعد بجانب المنضدة -
تتحول تجاه ابنيها بعنف قائلة : جيم ! .. لا تقل
هذا مرة ثانية .. لا تقله أبدا ..

جيم : لم لا ؟

مسئ ستانتون : لن يشترك أحد من أبنائي في الحرب .

جيم : لماذا يا أماء ؟ .. أين وطنيتك إذن ؟ !

مسئ ستانتون : ليست الوطنية يا جيم أن نحارب من أجل الشعوب الأخرى كما فعل والدك !

(وتجلس على المقعد بجوار المتضدة)

جيم : ولماذا ذهب أبى إلى الحرب إذن ؟ ! ولماذا ؟

مسئ ستانتون : ذهب إلى ساحة القتال وشارك في الحرب لأن غالبية زملائه في الدراسة ، كانوا قد جندوا فعلا

.. حدث ذلك بالضغط - في نفس الوقت - الذى كنا نستخدم فيه للزفاف . حدث هذا وقت الشروع في الزواج ..

جيم : (مازحا) وفزت بابى .. اليس كذلك ؟

مسئ ستانتون : (ضاحكة) نعم ..

(لحظة سمت - ثم - تقول في مرارة :)

ولكنه تركنى الأسبوع التالى ورحل إلى أعالي البحار .

جيم : كان زملاي في الدراسة يتحدثون اليوم في المدرسة عما فعله أبائهم في الخنادق .. كيف حدث يا أماء أننى لا أعرف شيئا أذكره عن أبى ؟ !

مسئ ستانتون : هناك سبب وجيه يا جيم .

جيم : انك لا تتحدثين عن الحرب يا أماء ، وأبى أيضا لا يريد ذكرها على لسانه .. حينما نذكر الحرب ، فانك تعلقين أحد أمرين : إما أن تبغين بى إلى مهمة ما - أو - تطلبين منى أن أوى إلى الفراش وأخلد إلى النوم .

مسئ ستانتون : لقد أصيب والدك بصدمة عصبية واضطراب نفسى بسبب ويلات الحرب ومازال يعاني من آثارهما حتى اليوم .. ان الحديث عن الحرب يزعجه ويخلع قلبه هو الآخر .. لا تظن أنه لم يقم بواجبه خير قيام ، ولم يبل بلاء حسنا كما فعل آباء الأولاد الآخرين .. لا تظن ذلك يا جيم .

جيم : لقد تولد أبى وساما لشجاعته .. اليس كذلك ؟

مسئ ستانتون : نعم . هذا صحيح !

جيم : ما هى اللمة التى أعضاها فى الحرب ؟

مسئ ستانتون : ثلاث سنوات . لقد غدنا جميعا يا جيم غرور بنا ..

جيم : لقد حارب أبى من أجل وطنه .. اليس كذلك ؟

مسئ ستانتون : نعم . لكن ما هى نتيجة ذلك ؟ .. الفناء للكثيرين والأرباح الطائلة لتجار الأسلحة وصانعي الذخيرة .. المكاسب الفاحشة لسادة الحرب .. لقد أهدت عليهم الثراء الفاحش !

جيم : (مترثرا) حسنا .. لكننا كسبنا الحرب على أى حال !

مسئ ستانتون : كلا يا جيم . لم تكسب الحرب . لم يكسب أحد شيئا غير الموت والمعاناة ، والدين الهائل الذى لن يسدد أبدا .

جيم : أكان لزاما على أبى أن يذهب إلى الحرب ؟

مسئ ستانتون : كان والدك رجلا مثاليا . لقد ذهب إلى الحرب لأنهم قالوا له : « انها حرب لإنهاء الحرب . انها حرب لإنقاذ العالم . انها حرب من أجل الديمقراطية » ! لقد خاض أبوك غمار الحرب ثلاث سنوات . لم تصلنى منه رسالة ولم أسمع عنه شيئا لمدة عام كامل .. انقطعت عنى أخباره بينما كان راقدا نزيل إحدى المستشفيات .. لقد ولد يوب حينما كان والدك بعيدا بعد أن رحل عنا ..

جيم : يا للقسوة يا أماء !!

مسئ ستانتون : ولكننا لم نته الحرب ، ولن تضع حدا للحرب التالية . لقد عاد أبوك إلى المنزل مجتعا ومنحروا من فكرته المأساة . عاد ولم يجد عمله فى انتظاره - كما قالوا له - وأكدوا .. لقد نجح فى أن يسير على قدميه أعواما ..

جيم : ما هى الآثار التى ترتبت على إصابته بالصدمة النفسية والاضطراب العنقلى نتيجة لويلات الحرب ؟

مسئ ستانتون : لقد عانى من آثار الصدمة سنوات عديدة يا جيم ، ومازال يعاني منها ، فبمجرد ما يصل إلى سمعه صوت عال - أو - صوت طلقة نارية يتوارد إلى ذهنه أن ذلك الصوت نتيجة انفجار قنبلة ، فيخرج على ركبتيه ويحاول جاهدا أن يختبئ ، ثم يصرخ صراخا عاليا قائلا ان رفته مدون على تلك القنبلة !!

جيم : وأسفاه يا أماء !! وأسفاه ! ..

مسئ ستانتون : لم تكن سنوات الحرب فحسب التى عانى فيها والدك وتالم ، بل كانت السنوات التى تلت الحرب ، حينما مارست تمرينه ليشفى مما ألم به وإصابته ، لقد سلبتنا الحرب أحلى سنوات عمرنا - ولهاذا كله - لن نذهب أنت ولا بوب () إلى الحرب .. لن نخوضها . احذرك يا جيم . لا تذكر الحرب لوالدك مرة أخرى ..

جيم : لن أذكرها يا أمى .. لن أذكرها ..

« يدخل مسئر ستانتون والقاتيح فى يده »

مسئر ستانتون : أنا ذاهب للقاء بوب () الآن وسأعود حالا .

جيم : دعنى أذهب أنا يا أبى . أنا أستطيع قيادة السيارة . أنت متعب مجهد .

مستر ستانتون : حسنا يا بني . شكرا .
(يخرج جيم من اليمين ويجلس مستر ستانتون على
الكرسي الرابع)
لقد وقمت اليوم يا مارتا أعظم تعافد حصلت عليه في
تاريخ حياتي . ان الأعمال تسير على خير ما يرام كذلك
مشروعاتي ..

مستر ستانتون : كم أنا سعيدة يا جون . فقد ازداد الكساد
اقترابا منا ملتصبا إيانا ..

مستر ستانتون : في مقدوري أن أشرك بوب () معي
في أعمال ومشروعاتي العام القادم ، وبمساعده لن
يقت شي . في العالم حائلا دون نجاح شركة ستانتون
للبناء والأعمال الهندسية .
(يدخل بوب) (من اليمين)

مستر ستانتون : (تنهض) ها هو بوب () !
بوب : مساء الخير يا أمي . مساء الخير يا أبي (يتلفت
حواليه)

مستر ستانتون : مساء الخير يا بني .
بوب : أين البطل الصندي ؟
مستر ستانتون : لقد خرج توا للأناتك . لقد ظننا أنك لن
تصل قبل الساعة السادسة .

بوب : (يجلس خلف المائدة - ويجلس مستر ستانتون
على يسار المائدة)
لقد ظننت أنا ذلك أيضا لكنني وقفت إلى وسيلة
ما تفلتني إلى هنا في الوقت المناسب لتناول الوجبة
الشهية معكم .. هيه .. كيف أصبح الأبوان ؟

مستر ستانتون : هذا العام أفضل بكثير .. كنت أقول
لوالدتك - منذ عتيبة أن في مقدورك أن تعمل معي
العام القادم .
(تظهر على بوب علامات عدم الارتياح)

مستر ستانتون : ما هي المفاجأة التي تمررها لنا في جمعيتك
يا بوب ؟ .. ليس في نيتك الزواج طبعاً ؟

بوب : اسمحي لي يا أماه أن أقول لك : أن لي أجمال فتاة
في الولايات المتحدة ، ولكن لا بد من مضي وقت طويل
قبل أن نتمكن من الزواج !

مستر ستانتون : طالما ان الأعمال رائجة - كما هي الآن -
فإنك دائما أمل في الزواج . (ويضحك)

مستر ستانتون : من الذي أحضرنا إلى هنا يا بوب ؟
بوب : جاك فيلروز () زميلي أحضرني إلى هنا
بسيارته .

مستر ستانتون : أكان لديه هو الآخر حينئذ للعودة إلى
البيت ؟

مستر ستانتون : حديثك هذا حب استطلاع أنتوي .. من
المحتمل أنه يعمل للمشروعات للمصنوع على المثل

الجامعي ، وبهذه المناسبة يا جون ، لقد وصلتنا اليوم
رسالة من رئيس فصلتنا الدراسي ، يندبنا فيها أنه
تقرر عقد اجتماع الفصل في يونيو .. من الغريب
سقا أن يحدث ذلك في نفس السنة التي سيحصل
فيها ولدنا على مؤهله الجامعي .. سوف تقابل زملائنا
وزملاء بوب .. جون .. يجب أن تحصل على أسبوع
إجازة لتخضر هذا الاجتماع .

مستر ستانتون : ومتى يعقد الاجتماع ؟

مستر ستانتون : (تلقى نظرة على الرسالة) يعقد في
السابع عشر من يونيو .. لماذا تسأل ؟ .. أنه
نفس اليوم الذي حصلنا فيه على درجاتنا العلمية .
أنه نفس ذكرى عيد زواجنا . أي مناسبة سعيدة تكون
أكثر اكتمالا من هذا ؟

(لحظة صمت)

بوب : (سينفجر بك أن نلت المؤهل العلمي من
نفس كليتنا وإن بدا هذا غير يسير .. ألا تعتقد أننا
سنكون قد كبرنا وشخنا يوم نيلك هذا المؤهل ..
اليس كذلك يا جون ؟

مستر ستانتون : سأعيش حياتي منذ هذه اللحظة .. نعم
.. سأعيشها ، فقد سلبت الحرب الكثير والكثير
والكثير جدا من أطيب سني حياتنا .. وسأخوض الآن
نلك السنوات واستصعب بكل وقتي .. بوب ...
أمل أن يكون الديابوم الذي ستحصل عليه أكثر
فعالية مما أدام في مؤهل العلمي .. لقد فقدنا عولنا
وتفكيرنا بجهنا حين بدأت الاستعراضات . ان عملك
في انتظارك يا بني ..

بوب : أبي .. يبدو أن الأنباء التي في جعيتي ليست سارة
كما كنت أتوقع . أنت تعرف يا والدي أنني تعديت
تدريسا عسكريا طوال العام ، وتعرف أننا ظلمنا ترقب
قيام الحرب بصبر نافذ .. لقد تجندت الفالية
العظمى من زملائي في الدراسة ، ولهذا ، مع وطني
وأساند بلدي : أيضا ..

مستر ستانتون : (مبهورة الأنفاس) ماذا تعني يا بوب ؟
بوب : لقد تجندت يا أماه بسلاح الطيران ..

مستر ستانتون : لكن يا بوب . هذا يعني أنك ذاهب للحرب
لا محالة .. يجب عليك - أولا وقبل أي شيء - أن
تحصل على مؤهلك العلمي .

بوب : أوه !! .. أوافقك يا أماه على ما تقولين وسأحصل
على الديابوم .. حسنا . أنا لم يخطر لي على بال أنك
ستتزعجين ويساورك التلق بشأن تجنيدني . أنا أعرف
تمام المعرفة أنكما - أنت وأبي - كنتما ومازلتما
تعارضان فكرة الحرب وتجاوزان فكرتها . نعم أعرف
ذلك و .. ولكنكما عزفتما عن الحديث عنها تماما و ..

مستر ستانتون : (الذي يبدو مبهورا مأخوذا) وأين تم تجنيدك ؟

بوب : تم تجنيدى فى الجامعة . سسرحل على الفور الى ساحة راندولف () .

مستر ستانتون : (ناضحا متجها الى ابنه) بوب () .
لماذا فعلت ذلك دون استشارتنا والرجوع إلينا ؟
لماذا ؟

بوب : لقد ذكرت لك يا أبى أن معظم زملائى قد تم تجنيدهم . أنت لا ترضى لى أن اتخذ موقف المتراجع المنسحب وأن أكون جبانا رعيديا .. أليس كذلك ؟

مستر ستانتون : جبان رعيدي ؟ (يجلس راجعا يذكركه الى الوراء) كنا نطلق عليهم : الكسالى خاثرى العزيمة .. لقدزج بهم فى السجون لمعتقداتهم .. لقد تهكمنا عليهم وسخرنا منهم .. حتى أولئك المعارضين للحرب من ذوى الوعي والمضامير الحية .. لم نكن وقتها نعى شيئا .. لم نعلم ..

بوب : ما الذى لم نفهمه ؟ !

مستر ستانتون : لم نفهم أن هؤلاء كانوا على حق وكنا نحن على خطأ .

بوب : (ناضحا) لم يطق سماعى قولك هذا من قبل يا أبى !

مستر ستانتون : كان من واجبى أن أقول ذلك لكنى لم أفعل .. لم أحتل الحديث عن الحرب .. لم أفعل كما كنت رهيبة بشعة يا بوب .. لقد كنت أمل وأرجى أن لا تلوم حرب مرة أخرى ..

بوب : لا تتوقع أن أترجع وأنسحب الآن .. أليس كذلك يا أبى ؟

مستر ستانتون : اعتقد أن من يعرض نفسه للقتل بضمه الخيانة ويظل متمسكا بمبادئه يحتاج لنفسى القدر من الشجاعة الذى يحتاجه من يوافق على تجنيده ليخرج ويقتل أناسا لم يؤذوه أبدا . وربما احتاج الرجل الحريص على مبادئه لقدر أكبر لأن مثل هذا النوع من الشجاعة غير مألوف للناس .

بوب : أنا لا أحب أن أقتل أحدا يا أبى . لكن كيف نرسى أسس العدالة بدون الحرب ؟

مستر ستانتون : ليست هناك عدالة ترمى الحرب نواعدها .. هل كانت هناك عدالة فى فرساي ؟ .. من المؤكد أن لهذه الحرب البشعة نتائج أسوأ من تلك النتائج التى تحدث عما يسمونه السلام غير العادل .

بوب : لكن ماذا يحدث لو أن دولا أخرى أضمرت نار الحرب ووصلن ليهبها حتى شواطينها ..

مستر ستانتون : (مستمرا كما لو لم يداعله أحد) وبالإضافة الى ما ذكرت ، فإن الحرب الحديثة . حتى لو كنا نحن المنتصرين فيها ، فإن ذلك يعنى مضادة الحريات التى نعتقد أننا ندافع عنها . وسوف تصبح ضحايا الطغيان والطغمة العسكرية فقط .. أن الحرب لا تدمر الحياة والممتلكات فحسب . بل تدمر المثل العليا وكل ما هو نبيل فى الرجال والنساء .

بوب : (يجلس غاضبا) لماذا إذن لم تصارحنى بهذه الآراء من قبل ؟ لقد حاول البعض فى المدرسة مناقشتى بهذه الطريقة فلم أؤلهم ثقتى .. كيف كنت أعرف ما الذى كنت أعتقد ؟ .. أنك لم تتحدث أبدا عن الحرب !

مستر ستانتون : لا توجه اللوم الى والدك يا بوب .. انها كانت غلطتى . فقد كنت أصر على أن لا يرد بتأنا حديث الحرب على لسان أحد منا هنا .. كنت لا أريد فى الحديث عن شيء أصابنا بالاشفاق الجسمية .. الآن . أعرف أن واجبى يحتمل أن أيسوح بكل ما يعتدل فى نفسى وأنحدث ضد الحرب وأجابه برأىي !

بوب : لقد سمعت النساء الأخريات يتحدثن على هذا النحو . ولكنى لم أسمعك أنت يا أمى تتحدثين هكذا من قبل !

مستر ستانتون : لربما ذلكك يا بوب . نعم لقد ذلكك .. الأمهات الأخريات هناك فى الخارج يجازفن اليوم بالدفاع عن معتقداتهم . نعم . انهن يسرن مسيرة السلام .

بوب : ولماذا لا تخرجين وتشتريكين معهن فى مسيرةن ؟

مستر ستانتون : كنت أظن أننى لو تاحسست هذا الأمر . فأننى لن أواجه نتيجة الحرب مرة أخرى .. ظننت أننى بخدمتى أفراد أسرتى سوف يفسينى كل شيء .. آووه يا بوب .. لن تذهب الى الحرب . سنتعلم على ذلك كما نعلم والدك الندم كله ..

بوب : فلماذا إذن لم تختبى من قبل ؟ .. لقد سمعت فى الكلية طلبة يتجادلون عن الحرب . وكم هى عديمة الجدوى لا فائدة منها . وأن الحرب القادمة سوف تبيد المدينة وتقتل البشرية . ولكنى كنت مقتنعا أن من واجبنا أن نقضى على أعدائنا قبل أن يقضوا علينا .

مستر ستانتون : توبيخك لنأ لى ما يبرره .. لقد خالنا التوفيق جميعا فى شيء واحد بسيط كان فى مقدورنا أن نفعله .. لقد أجلتنا العمل من أجل السلام .. لقد أرجأنا تجنيد الرجال والنساء ليعادوا أنفسهم على رفض القتال - أو - الانخراط فى أى عمل من أعمال الحرب .. لقد أرجأنا استعمال سفنا فى التصويت

من أجل الحفاظ على بلدنا وعدم اشتراكها في حرب من الحروب !

بوب : ما هي القمص المقاتلة السانحة لأي إنسان ليقتل ضد مشعل نار الحروب ؟! ان هؤلاء الناس يمتلكون مثال والقوة !

مستر ستانتون : ولكن اذا اتحد مليون رجل ومليون امرأة ولحق بهم عدة ملايين آخرين من الرجال والنساء سيكون ذلك بمثابة حجة قوية مع السلام ضد الحرب .. اذا اتحد شبابنا فانه يستطيع أن يمنع الحرب وكذلك النساء باستطاعتهم إيقاف الحرب وسوق تضطر الحكومة عندئذ أن تستمع اليهن وتستجيب لدعوة السلام .

مستر ستانتون : (يبتسم) هذا هو ما طلبته متى مسز ميلر () أنأعمله ، ولكنني رفضت أن أشارك وأزدي وأجس من أجل السلام . ان عدم قيامي بعمل إيجابي من أجل السلام يجعلني أبعد وكأنني أوافق على الحرب .. يجب أن لا تذهب إلى الحرب يا بوب .

مستر ستانتون : مازال هناك متسع من الوقت للانضمام يا بوب ، قبل أن تخوض أمريكا غمار الحرب !

بوب : (متوجهاً إلى مقعد والده) أبي .. هل تظن أنني سأتراجع وأنسحب الآن ؟ .. هل تظن أنني سأمسح لزمائي أن يجعلوني موضع تهكمهم وسخرتهم ؟ هل تسمح لهم أن يطلقوا علي : «الجنون القويدي» .. لا أظن .. لو اني كنت من أنصار السلام .. كنت من المعارضين للحرب ذوي الضمائر الحية ، وكانت وسائل في الاقتناع من أجل السلام متطورة وفي مقدوري أن أساندها وأقنعها كما يفعل البعض الآن ، لكن الأمر مختلفا جد الاختلاف .. لكه ذات الوقت يا أبي .. ذات الوقت .

مستر ستانتون : فكر فيها يا بوب .

بوب : انكما لم تفكرا في .. أنا لا أريد إيلامكما ، ولكن ما الذي أستطيع عمله غير ذلك ، (ناظرا) في ساعته) سيعود جاك الليلة وسأرحل معه .

(تصرخ مسز ستانتون صرخة مكتومة – بينما يرتب زوجها ما يحدث أمامه دون حراك – ينتبه بوب إلى أمه قائلا :

إلى اللقاء يا أمي) يقبلها وينتبه إلى أبيه) إلى اللقاء يا أبي .. (يمسح يده على كتف والده – يتوقف عنده كسا لو كان مترددا – ثم يهرول خارجا بهزم ثابت وما أن يغادر الغرفة حتى تستقط يدا مسز ستانتون إلى جانبها ، ويلبوس زوجها في مقعد ، وقد بدا رجلا أثقلته السنون – يعلق الباب بشدة بمجرد مغادرة (بوب) الغرفة فيسمع عيسوت أشبه بصوت الانفجار – يخر مستر مستانتون راكعا على ركبتيه ،

وينظر إلى أعلى كما لو كان متوقفا مستقوفا قبيلة ، ونتيجة لما حدث تعاوده الأزمة النفسية التي أصابته إبان الحرب – تستدير مسز ستانتون تجاه زوجها تحديق وقد غدت الدمعة لسانها من جراء ما يحدث أمامها – تسقط على ركبتيها بجانب زوجها)

مستر ستانتون : ليست هناك قبيلة يا جون .. أنظر إلى .. (وتهز ببطء ورقة – يجتاز الأزمة) .. جون .. لقد رحل بوب () كما سبق أن رحلت .. نعم رحل .. ألا يمكننا منعه من الرحيل ؟!

مستر ستانتون : (وقد أفاق) ربما يا مارتا .. ربما .. ان بلدنا لم يدخل الحرب بعد .. يجب علينا أن نصر ونلج على أن يكون للشعوب حق قرار التصويت على الحرب .. يجب علينا أن نوقف تجنيد الشباب .. (ينهض وتنهض زوجته معه ويدعا على ذراعه)

ان لشبابنا الحق في أن يتحرر من الحرب ..

مستر ستانتون : لقد بدأت أعي كل شيء يا جون .. لحاذا لا نستعمل – نحن النساء – حقنا في التصويت لتأمين السلام ؟! .. لماذا ؟! .. ان لنا نصف عدد أصوات الانتخابات في الوطن ..

(في هذه اللحظة – يفتح الباب فجأة ويدخل جيم مدينا حاملا جريدة بين يديه .)

جيم : أبي .. انظر العناوين الرئيسية في هذه الجريدة .. لقد أعلنت أمريكا الحرب .. ما نحن نحارب مرة أخرى ..

(صمت رهيب يستمر بضعة ثوان)

جون : كنت أتمنى أن لا نرى هذا اليوم مرة أخرى ..

(يسقط على المقعد)

هذا ضئيل للغاية ..

(وداسه بين يديه)

فطبخ للغاية .. فطبخ .. فطبخ ..

مستر ستانتون : (محمقة بادرار رهيب) لقد ذات الوقت .. انها غلشي .. غلشي وغلطة الاخريات اللاتي لم يعلمن بما يقدرن عليه ..

(تنظر إلى جون بوجه جامد ثم تتحدث بنهاية فظيمة) أنا مدينة بإرسال ابني للحرب بنفس الدرجة كما لو كنت اخترت ذلك يحضى ايرادتي ..

(يظل جون ساكنا بلا حراك)

(سستار)

ترجمة : فؤاد سعيد

الفنان صبرى منصور .. وذكريات القرية

- مواليد ١٩٤٣ بقرية بخاني مركز شبين الكوم - منوفية .
- بكالوريوس فنون جميلة (قسم التصوير) ، حصل على امتياز مرتبة الشرف ١٩٦٤ .
- دراسات عليا بالمعهد العالي للفن المسرحي ، عامي ٧١ - ٧٢ .
- ماجستير في التصوير بكلية فنون القاهرة .
- بعثة الى اسبانيا من عام ٧٤ حتى ١٩٧٨ بجامعة سان فرناندو .
- أستاذ التصوير المساعد بكلية الفنون الجميلة منذ عام ١٩٧٩ .
- حصل على جائزة اقتناء من بينالي الاسكندرية ١٩٧١ .
- حصل على جائزة التصوير - مسابقة المعرض السنوي لعام ١٩٨١ .
- حصل على جائزة استحقاق مسابقة فن الرسم عام ١٩٨٢ .
- حصل على الجائزة الثالثة في التصوير في مسابقة « من وحى أشعار حافظ وشوقي » ١٩٨٣ .

استهلال

ذكريات طفولته هي ذكريات الرعدة من الليل
كانت ظلال النخيل الممتدة ، أو الساقطة على
جدران بيوت القرية تخيفه .

وعندما كبر بضع سنوات أخرى ، وكان
بمقدرته أن يفهم .. سمع بعض الحكايات الشعبية
عن سماء القرية المسكونة بالجنيات ، كما سمع
عن النداهة التي تقرر بضحاياها . تجذبهم إليها ،
فيذهبون بغير رجعة . وربما اكتشف في مرحلة

انضج ، تلك الرسائل السحرية المتبادلة بين
القرم ونخيل القرية ، وبيوتها ؛ وشواهد القبور؛
ونساء القرية ، وأكفان الموتى .

وبعد أن أصبح الطفل فنانا صار هذا المخزون
زاده الدائم ينسج منه أحلامه التي تختلف في
اللون والرموز من مرحلة الى أخرى ، ويظل أمينا
لهذا النبع الفطري ؛ ويبرز في تجسيد أحلامه
لدرجة التي تستقطب اهتمام المتلقي

□ محمود بقشيش □

رياض سعيد ، وكذلك بعض زملاء المقدمة أمثال الفنان السوري الشهير نذير نبيه ، والفنان مصطفى الفقى ؛ وانتهت المباراة التى استمرت خمس سنوات لصالحه ، وفاز بالترتيب الأول ، وحصل على الدرجة النهائية فى مشروع التخرج . وكان موضوع تخرجه (الزار) . وظهرت فى مشروعه بيانات للألوان الزرقاء التى تميز بها حتى الآن . وقد أجاد بصورة لافتة للنظر . . الدراسات الأكاديمية للطبيعية : الصامته ، والحية ، والبورتريه . وظهرت بداية التحول عن جمود الأكاديمية الى محاولة اكتشاف طريق فى السنة الثانية بالكلية ، فقد فرض على الطلبة ، كالعادة ، تكوين من (الطبيعة الصامته) . مكون من رغيف بلدى ، وفازة ؛ وقطعة قماش . فلم ينقله ككل مرة ، ولكنه ترك لحاله الفنان ، فأحدث انقلابا فى العناصر ، ولم يلتزم بالألوان الطبيعية ، ووضع عناصر التكوين فى مساحة من الأرض توحى بالامتداد . كما أضاف من عنده مجموعة من الأشجار العارية الجافة . . وكانت النتيجة أن تحولت (الطبيعة الصامته) الى منظر مأساوى .

لم يكن مسبوحا للطلبة . . حتى السنة الثانية ، فى ذلك الوقت ، أن يفعلوا شيئا غير دراسة الأشكال المفروضة دراسة أكاديمية . وكان من الممكن أن يعتبر صبرى منصور هذه

كنت قد حاولت أن أعرف منه لماذا تلج عليه مفردة بعينها سنوات طوال كمفردة الطائر ، وسر تحولها من طائر خفاش منتض إلى طائر يشبه الطائر الفرعوني المقدس (حورس) ؛ وكنت أريد أن أقيم علاقة بين طائره ، وطائر (براك) ، وجمامة (بيكاسو) . كنت أريد أيضا أن أعرج على الكمية الهائلة من الطيور التى ظهرت فى كثير من أعمال الفنانين المصريين والأجانب . إلا أنه حسم تساؤلاتي الباطنة ؛ والظاهرة يقول : كل عناصرى جاءت من طفولتى ، ولم أحصل عليها من الكتب ! . اننى أرسم لكى أتعرف على مشاعرى ! . لم أفكر فى رمز من الرموز ولكنها خرجت هكذا ! ولا يشغلنى أن أكون منتحيا لدرسة ، أو اتجاه ما !

ان أى فنان ، بالطبع ، لم يأت من فراغ ، وأن عدم التأثر مستحيل ، فكما تتسرب الذكريات داخلنا دون أن ندفعها للظهور ، كذلك يكون تسرب الأشياء التى تهزنا سواء كانت فى كتاب ، أو فى الحياة !

أول الطريق

كان صبرى منصور طالبا متميزا بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة ، وكانت مباراة احتلال المركز الأول مشتتة بينه وبين زميله الفنان محمد

يحترف بالرجل الا في لوحتين فقط يحملان نفس العنوان : (رجل ، وامرأة ؛ وهلال) نفذها خلال عام ١٩٧٢ ، وكانتا ضمن لوحات معروضة بقاعة اخناتون عام ١٩٧٢ ، ويظهر الرجل والمرأة في حالة التحام كامل ، وفي اللوحتين تظهر سيطرة المرأة ففي لوحة منها تبدو المرأة العنصر المسيطر على المساحة الأساسية للوحة . يذوب في داخلها الرجل ، ويشكلان معا كيانا واحدا ، أنثويا . هو كيان المرأة . ذات الشعر المسترسل الذي يمنحني ليحتوى الرجل أسفل اللوحة ؛ ويكمل قوس الهلال الحاني هذا الاحتواء . أما اللوحة الأخرى فهي على الرغم من أن الرجل هو الذي يقوم بالاحتواء الا أن المرأة تبدو في الوضع الأهم ، والأفضل ؛ ويقوم الهلال بنفس الدور في اكمال هذه العلاقة ، وقفل التكوين . ان المرأة . بطله عالم صبرى . غامضة . تمتلئ بانوثة فطرية . تغطي شعرها الكثيف ملامح الوجه ، فاذا رفع الشعر عن الوجه وجدناه وجهها بلا ملامح ! وتشكل المرأة ، والبيت عالما متكاملما . ينذر أن تتحرك ، فاذا حدث وخارجت صارت طيفا !

سألته في محاولة لاستيعاب نفسي : لماذا تكون المرأة البطل الأول في لوحاتك ؟ صمت قليلا وجعل يفكر ، ثم قال في حيرة : لا أدري !

المعرض الأول بقاعة اخناتون عام ١٩٧٢

أقام معرضه الأول بعد تعيينه مديرا بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة بثمان سنوات . في هذا المعرض طهر عنصر الطائر المحلق ، والمسيطر ، أو الساقط ، كما استمرت باقي المفردات : الشعر الكثيف المسترسل ، والمنتشر ، له نهايات تشبه أطراف الاخطبوط . الملاءات البيضاء تغطي أجسادا أو تلتف حول وجه دميم ، وتنتشر في كل اللوحة لتصبح وسادة فقيرة لجسد عار ، وملابا لطائر يسقط ، أو مسرعا لأدنا ، طقس خرافي . قال : (وجدت) إحدى شقيقتي مغطاة بملاءة بيضاء ، وعرفت أنها ماتت . كانت جسدا صغيرا ، صامتا [.

اختفت الحادثة ، وبقيت ذكرى الملاءات البيضاء

اللوحة مجرد نزوة لن يكرهها حتى لا تهتز درجاته أمام المنافسة الشديدة بينه وبين زملاء المقدمة ، الا أن الفنان حامد ندا ، وكان وقتها قد عاد من بعثته الى أسبانيا ، وكان يشكل تيارا تجديديا في الفن ، صادما للجمود الأكاديمي . احتفى باللوحة عندما رآها ، ولم يكتف بذلك بل دعا اساتذة التصوير ، الذين تسللوا واحدا في أثر واحد ، لرؤية ما صنعه طالب السنة الثانية ، وأبدوا إعجابهم بما صنع ، الا أن الفنان الذي كان أكثر تشجيعا له هو الفنان عبد الهادي الجزار ، وكان يشترك مع زميله الفنان حامد ندا في تشكيل تيار متميز للملامح فن مصري . كان الجزار يستلهم الحارة المصرية ، مركزا على عالم الحرافة ، والمجازيب ؛ وتميز أسلوبه بالرمزية . ويبدو أن صبرى منصور قد تأثر بدرجة ما بالعالم الذي يجسده استاذاه في لوحاته ، وتحريفات الشكل الانساني ، وحرصه عليها ، وأصبحت العين لا تخطئ التعرف على شخصيات الجزار التي تلوح فيها غيبوبة . وجمود ، وذهور .

كفوفيا غليظة ، وقوية ، لكنها مضلولة وأقدامها مفرطحة ؛ ويبدو هذا التحريف الخشن للشكل الانساني متسقا مع العالم الذي يحرص على تجسيده . بينما التزم صبرى منصور ببعض ملامح الأكاديمية ، من حرص على مصدر ثابت للضوء ، الى حرص على النسب الطبيعية ، الى إبراز للبعد الثالث . وكانت تمتلئ لوحات المشروع بالثرثرة التشكيلية . تنوء العين في اللوحة ، وتتمتع في عشرات التفصيلات . وأصبحت اللوحات سوقا للمسابيح ، والقواقع والأبخرة المتصاعدة ، والشوارع الغريبة ، والقلط والاضالة ، والألوان الشغافة ؛ والأقشعة المفروشة على الأرض ، وربما كان يريد أن يثبت قدراته وتميزه على زملائه ، الا أنه على أية حال قد تخلص من تلك الثرثرة ، بل انه اتجه اتجاها يكاد يكون معكوسا . تميز باحترام المساحات الصريحة . كما حاول التخلص من العناصر التي كانت تذكر بالفنان عبد الهادي الجزار ، واكتفى من تلك المرحلة بالشعور المسترسل ، والكثيفة للنساء ، أما الرجال فلا وجود لهم في عالم صبرى منصور الا كهوامش باهتة ، ولم

مفردة رمزية صاحبتها في رحلة فنية لا تقل عن عشر سنوات !

في المعرض .. تتساوى المتناقضات ..
يتساوى (صوت النعى ، وصوت البشير)
فالخ ، والميت . الطائر المنقلب على رأسه .
الراقصة الذاعلة . الوجوه الهاربة في الشعر ،
والهاربة من الملامح . كل هذا يبدو متنجرا .

قال : كنت أحب صمت القرية ، وصمت الأشياء .

أما سطح اللوحة فقد كان وما يزال مشبعاً بطبقات من الألوان تتراكم فوق بعضها البعض عجائاً ليست سميكة ، وفي تراكيبها تتخلق الدرجات اللونية . ناعمة . ضبابية . متخففة من تأكيد البعد الثالث ، واللوحات تبدو متخلصة من فلول الأكاديمية . فالشكل متوازن في مستوياته المختلفة .

لا يسحبنا الى العوق بشدة ، ولا يدفع بنا الى الخارج . هذا التوازن الذي يحرص الفنان على الاحتفاظ به ليس فقط في الدرجات اللونية . ولكن في تكويناته . فعلى الرغم من الموضوعات ذات الطابع المأساوى إلا أن التنظيم المنسكوى للعناصر ، والدرجات اللونية الباردة التي تصطبغ بالرمادية تجعلنا نتقبل بغير مرارة ، بل بمتعة .. ما نشاهده . فهو في كل لوحاته لا يستغزينا أية انفعالات مبالغاً فيها كما يحدث مع بعض الفنانين المبتدئين ، فبعضهم يحرص على إثارة غثيان المتفرج .

البعثة من ٧٤ - ١٩٧٨

يزداد تحفظه في الإجابة عندما تسأله عن هذه المرحلة التي استمرت نحو أربع سنوات أضفها في أسبانيا ابتداءً من عام ١٩٧٤ حتى عام ١٩٧٨ ، والتحق خلالها بجامعة سنان فرناندو ، أقام خلالها معرضاً واحداً ، علق عليه بقوله : أن العين الأوروبية لا تتذوق فيما يبدو أعمالاً ذات الطابع الشرقي . وهو يختلف في هذا عن العديد من الفنانين المصريين الذين تكيفوا بالبيئة الجديدة للدرجة التي تبنوا فيها

النموذج الأوروبي ، وقد نجح بعض هؤلاء في الحصول على عديد من الجوائز بالخارج . أما صبري منصور فهو من الفنانين الذين لا يستطيعون الإبداع خارج بيئاتهم ، فإينما رحل ، طارده ذكريات القرية القديمة كالآشباح . وكان طبيعياً ألا يجد أحلامه القديمة في البيئة الجديدة ، فاكتمل بالدراسات التقليدية من أجل الحصول على شهادة جديدة يحصل بها على لقب (دكتور) ، وأن يتأمل ما شاء له من كنوز الفن في مختلف المتاحف ، وانجازات الفنانين الأسبان التي انبهر بمستوى الأداء الغنى فيها فقط ، وبدلاً من التكيف ، ثم التبنّي لما يطرحه الواقع الجديد ، ارتد أكثر فأكثر الى التعلق بذكرات القرية ، ودراسة الفن المصري القديم ، وترددت مفردات الهلال ، والمرأة ، والطائر في لوحاته بأسبانيا . الجديد الذي حدث هو التحول عن الرمادية الضاربة للزرقة الى درجات دافئة من الأصفر والبني . كذلك ازدادت التراكيب الهندسية ، وإن لم تخرج عن الخطوط الرأسية والأفقية .

أما في معرضه الأخير الذي أقامه بالمركز الثقافي الإيطالي فقد اختفت مفردة الطائر ، ولم يظهر إلا في لوحة واحدة بعنوان (حفل راقص في ضوء القمر) .. ولا يكاد يرى للوحة الأولى لاقترب درجته اللونية من درجة الخلفية التركوازية . ويبقى من الرحلة : الهلال ، والمرأة ، والبيوت ، والنخيل . أما زمن اللوحات فهو ليل خاص جداً ، لا أثر فيه للون الأسود الصريح ، بل انتشار وسيادة للألوان الزرقاء والمخضر . أما الأضواء القمرية . باردة . والظلال مفاجئة . مهيبة . متحجرة من مصدر ثابت للضوء : مستفيدة من (التكمية) التي قدمت العون في التراكيب النحتية ، وتنظيم حركة النور والظل .

البشر .. المساحيط :

أما البشر ، وبالتحديد .. المرأة .. فقد تحولت عن طبيعتها البشرية وصارت حجراً ! ..

الأوروبى المعاصر كل تراث أسس التصميم الأوروبى . وتجاوز حدود التصميم داخل إطار الى نصف اللوحة المظرة ذاتها ، وابتكار أشكال متباينة لا تلتزم بالإطار الخارجى التقليدى .

ان تصميمات صبرى منصور الخطية ، بسيطة ، بل تبدو فطرية .. بينما علاجه التصويرى مركب ، ويحتاج الى درجة عالية من المهارة ، والخبرة لكى ينجز . وهو يميل الى النظام الشديد فى ترتيب عناصره ، ويكاد يلتزم بتوعين من الخطوط فى هذا النظام ، الخطوط الرأسية ، والأفقية ، ولا يستخدم المنحنيات الا من أجل تلطيف صرامة الخطوط الهندسية . فالقرية تظهر فى شكل مستطيل يحده من جانبيه نخلتان ، وقد تبدو القرية أشبه بقلعة ذات مستويات أفقية متلاحقة ، وقد تشبه صندوق الدنيا . والشخص يظهر فى حالة تتابع يذكر بالرسوم الفرعونية . وعلى الرغم من سكونية التصميم الا ان حركة الضوء القمري المؤداه باتقان مبهى ، والظلال الحادة الهندسية ، وكذلك الاضئانة المفاجئة التى تذكر بأضاءة (رمبرانت) ، وحوار اللون الطوبى مع الألوان الباردة .. كل هذا يعكس الآلة ، فيحيل المستشعر الظاهرى الى حركة ، وحيوية ، وتوتر ، وهو لا يكاد يترك جزئية صغيرة .. سواء كانت شكلا ، أو مساحة ، الا وأعطاهم حقها من عجيبة اللون المؤداه بروم النسيج ، ويظهر طابع النسيج أكثر فى اللوحات المرسومة بالحبر الصينى ، وبعض الأحبار الملونة .

ان لوحات مثل لوحات الفنان صبرى منصور لا تتحقق الا بالصبر ، والمهارة ؛ ودرجة عالية من صفاء النفس .. نأمل أن تنتشر فى واقع التشكيل .

القاهرة : محمود بكشيش

اللوحات من تصوير صبحي الشارونى

بلا ملامح . ذاهلة . مشدوة بالامتلاء الحسى .
قرية صبرى منصور مسحورة ، وساحرة ،
بالضوء القمري الأزرق . وهى مهجورة الا من
النساء ، ومن بطة واحدة ، وجزء من حيوان
لعله بقرة ! ، واختزلت القرية الى نوافذ
متراصة . فى كل نافذة يطل جيكل امرأة ، أو
جزء منها . تتعدد النوافذ ، وتتنوع .. لكن تظل
كل نافذة لا تتسع الا لامرأة واحدة . فإذا
ما قدر لها الفنان أن تتحرر من النافذة ، فانه
غالباً ما يجعلها تظهر فى صورة طيفية تذكر
بـحكاية ظهور السيدة العذراء كما فى لوحة
(الرؤيا) ، وإذا قدر لها أن تسير ، فيحفظها
بأضاءة ضبابية . وتبدو فى خفة الريشة ..
تكاد لا تلامس أطرافها سطح الأرض . ولأن
الفنان لا يعنى بتسجيل الواقع ، عندئذ تختفى
الدلالات المباشرة ، والمحدودة ؛ ويصبح العنصر
الواحد شفرة تتضمن كل الأزمنة ؛ وتتسع
للإحاديث المتألقة ، والمتناقضة معا . قبيوت
القرية معابد خيالية . ونخيله حراس لها .

ان نظرة الى الصياغات التشكيلية التى حققها
صبرى منصور فى معرضه تكشف أننا أمام فنان
يحاول اكتشاف قوانين مختلفة للتصميمات غير
ما تعلمناه من أسس التصميم الأوروبى . فى
الوقت الذى لا يقطع فيه الخيوط مع انجازات
الفن الحديث .

لقد كشفت الفتوحات الاستعمارية الأوروبية
للفنان الأوروبى احتياجه العميق لحلول جمالية
جديدة بدلا من تلك التى استهلكها منذ الكلاسيكية
حتى عصر النهضة ، فلجأ الى فنون الشرق
الأقصى . وفنون الحضارات الشرقية فى مصر
الفرعونية ، ومنطقة الهلال الخصيب ، كما لجأ
الى أفريقيا ، وإلى رسوم الكهوف ، ورسوم
الأطفال ، بل رسوم المجانين . ولولا موجة
كاليمنجارو للفنان اليابانى هوكوساى ما كانت
التأثيرية ، ولولا الفنان الأفريقى ما ظهرت
التكيبية التى أحدثت انقلابا هاما فى فن
التصوير ، والتى يعدها بعض النقاد المولد
الحقيقى لبداية الفن الحديث . من هنا ودع الفنان



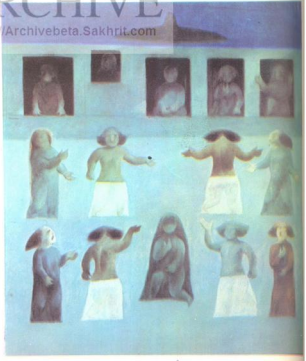
الغلاف الأول : من الزار - ١٩٦٤
تصوير زيتي على كرتون ٢٥x٥١ سم



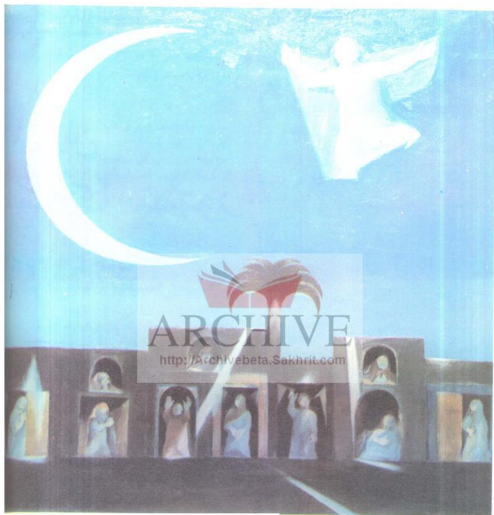
الغلاف الأخير : بيت النخيل
١٩٨٢ - تصوير زيتي على خشب
٦٠x٥٠ سم

الفنان صبري منصور وذكريات القرية

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



حفل راقص في ضوء القمر
١٩٨٠ - تصوير زيتي على قماش
١٤٠x١٢٥ سم

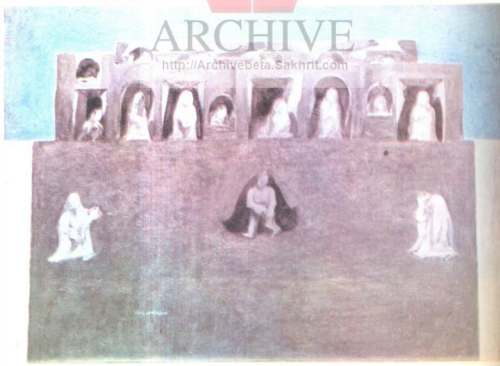


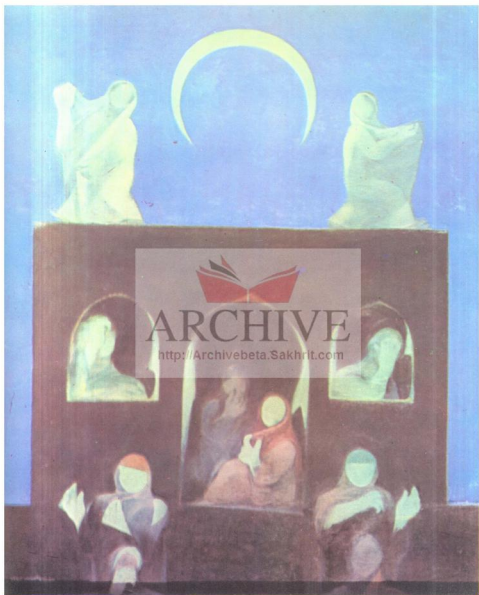
الرؤية - ١٩٨٢ تصوير زكية على خشب - ٥٠×٤٩ سم

فريّة رمادية - ١٩٨٣ - تصوير زيتي على خشب - ٧٠×٥٠ سم

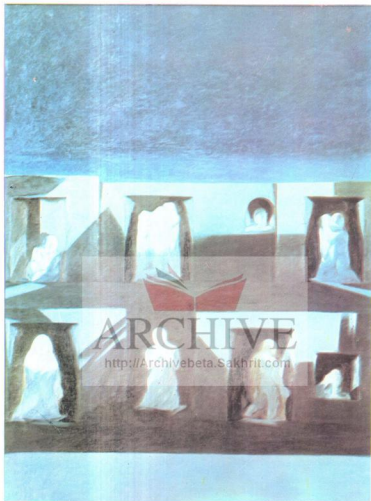
ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrif.com>





الانتظار (٢) - ١٩٨٢ - تصوير زيتي على خشب - ٦٠x٥٠ سم



النور الأزرق - ١٩٨٣ - تصوير زيتي على خشب - ١٠x٩٧، سم





بيوت ريفية - ١٩٨٣ - تصوير زيتي على خشب - ٧٣×٦٠ سم



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

بيوت رمادية - ١٩٨٣ - تصوير زيتي على خشب

٦٠×٥٠ سم

مطابع الحبيبة الصربية العامة للنشر

رقم الإيداع بدار الكتب ٦١٤٥ / ١٩٨٣

حافضى على رشاقتك
بتنظيم اسرتك



اسرة المستقبل
توفر لك
امان

اقراص موضعية للسيدات
مجمع الصيدليات





ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

